Acta poetica 9-10
primavera-otoño 1989

Gershom Scholem

El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala*

(*traducción de Lourdes González Prieto*)

La teoría lingüística de la Cábala, tal como está expuesta o al menos implicada en los escritos de los cabalistas del siglo XIII, descansa sobre la combinación de las interpretaciones del libro *Yetzirah* y de la doctrina del nombre de Dios, fundamento de este lenguaje. Lo esencialmente nuevo en ellos es la manera en que la finalidad y el alcance del lenguaje divino, tal como lo entendieron los cabalistas, adquieren una preeminencia sobre y más allá del campo del hombre creado. En el libro *Yetzirah* todavía puede caber alguna duda en cuanto a si las diez *Sefirot* y las veintidós letras se consideraron en sí como creadas aunque existen pruebas considerables a favor de esta concepción. No obstante, en las doctrinas y enseñanzas de los cabalistas, esto ya no representa un problema. Los diez números originales ya se han convertido en las diez emanaciones de la plenitud divina del ser; donde éstas están implicadas, sólo puede hablarse de Creación en un sentido metafórico.[1] En las *Sefirot* de los cabalistas, Dios se manifiesta a través

* Publicado en la revista *Diogenes*. 80, Invierno 1972. Una primera parte de este artículo apareció en el No. 79 de la misma revista.

[1] *Cf*. mi conferencia de *Eranos* sobre "Creación de la Nada", en *Eranos Yearbook*, 25, 1957, que fue publicada, en una versión aumentada, en *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, 1970, pp. 53-89, (edición Suhrkamp, 414).

de diez esferas o aspectos de su actividad. Las veintidós letras son ellas mismas parte y parcela de esta área; son configuraciones de las energías divinas que están fundamentadas en el mundo de las *Sefirot*, y cuya manifestación en el mundo, sea más allá, fuera o bajo este dominio de las emanaciones divinas, es simplemente un proceso de "desrefinamiento" y una cristalización intensificada de estos signos íntimos de todas las cosas, ya que ellas corresponden a los medios de la Creación, progresivamente evolutivos y cada vez más condensados. Toda Creación, desde el mundo del ángel más alto hasta el campo más bajo de la naturaleza física, se refiere simbólicamente a la ley que opera dentro de ella –ley que gobierna en el mundo de las *Sefirot*. Podría decirse que en todas las cosas se refleja algo de lo que hay en su centro; todo es transparente y en este estado de transparencia todo adquiere un carácter simbólico. Esto quiere decir que cada cosa, más allá de su propio significado, tiene algo más, algo que es parte de lo que brilla dentro de ella o, en una forma indirecta, de lo que dejó su marca en ella para siempre. El libro *Yetzirah* todavía está muy lejos de esta interpretación y sin embargo, para los cabalistas, las *Sefirot* y las letras por las que se explica la palabra de Dios o que constituyen la palabra de Dios, eran simplemente dos métodos diferentes en los que la misma realidad podía estar representada en una forma simbólica. En otras palabras, se trata de considerar si lo que está representado es el proceso de la manifestación de Dios, el mostrarse bajo el símbolo de la luz y su difusión de conocimiento y reflexión, o si debe entenderse como la actividad del lenguaje divino, del modo autodiferenciador de la Creación o hasta del autoexplicativo nombre de Dios. En el último análisis, para los cabalistas esto no es más que una cuestión de elección entre

estructuras simbólicas que están en sí mismas igualmente organizadas: el simbolismo de la luz y el simbolismo del lenguaje.

Por lo tanto, el movimiento en el que la Creación se realiza puede interpretarse y explicarse como un movimiento lingüístico. Todas las observaciones y aseveraciones de los cabalistas alrededor de este tema se basan en esta tesis. Por supuesto que en la mayoría de los escritos cabalísticos, la doctrina de la emanación y el simbolismo de la luz estrechamente vinculado a ella, se entrelazan con el misticismo del lenguaje y la interpretación simbólica de las letras como los signos ocultos y secretos de lo divino en todas las esferas y etapas por las que atraviesa el proceso de la creación. La palabra hebrea *'ot* no sólo significa letra sino también signo, en el significado preciso del término y, más específicamente, marca (o firma). El plural *'otiyot*, sin embargo, indica la diferenciación entre los signos de Dios como signos milagrosos, *'otot*, y los signos de las letras como marcas específicas. En todo caso, así es como los primeros cabalistas interpretaron esta diferencia en la formación del plural. Al mismo tiempo, Isaac el Ciego, quien históricamente es el primer cabalista conocido de Provenza (c.1200), interpreta la palabra hebrea *'ot* como una derivación del verbo *'ata*, "venir" (*sic*). De modo similar, para él las letras son signos que "se derivan de sus orígenes"; esto es, que se refieren a los orígenes ocultos de los que ellos, como signos, provienen. Al mismo tiempo, *'oti Yot* también podría interpretarse como "lo que viene", y esto daría a las letras una cualidad profética añadida, que indica algo futuro y mesiánico.[2]

[2] En relación con esta explicación, Isaac el Ciego pudo haberse referido a pasajes como Isaías 41:23, en donde se emplea la forma del plural *otiyot* en el sentido

El comentario de Isaac el Ciego al libro *Yetzirah* es el documento más antiguo de los pertenecientes al misticismo lingüístico cabalístico.[3] El principio de todas las manifestaciones de la naturaleza divina oculta, el *En-sof* o infinito, en su opinión, se describe en los varios estadios a través de los cuales pasa el pensamiento (de Dios) en su avance hacia la "fuente del habla" y de ahí a las palabras o *logoi* de Dios. En el término hebreo *davar* encontramos escondido el doble significado de cosa o sujeto y de palabra o habla. Así, cuando Isaac el Ciego habla de las "cosas del espíritu", que son el mundo oculto de las *Sefirot*, tiene en mente al mismo tiempo "palabras del espíritu" en las que el pensamiento encuentra expresión. En el lenguaje empleado en el *midrash* encontramos que la palabra *dibur* –modelo del habla o habla, cuando se trata del habla de Dios– se ha reemplazado por la forma *diber*. En el mundo de Dios todavía no hay nada parecido a la concreción, y *diburim* o *dvarim* son claramente las palabras vistas como las fuerzas formadoras de todas las cosas. Para Isaac el Ciego hay una concepción del *En-sof* que se encuentra aún concentrado en sí mismo, mudo, y que es en sí mismo tan infinito como su propio origen. En su opinión, y sólo en su opinión, esta concepción es distinta a la de *sophia*. El pensamiento mismo, que es mucho más que un plan del cosmos relativo a la Creación y puede abarcar aspectos de la naturaleza divina que están totalmente desvinculados y no entran en la Creación, es considerado como la primera *Sefirah*, mientras la *sophia*, en la que hay una concentración relativa a un punto de par-

de advenimiento del futuro. David ben Simra también habló de esta cualidad profética de las letras en su *Magen David* (Sobre el Misticismo del Alfabeto), alrededor de 1500, Amsterdam, 1713, fol. 51 b.

[3] Publiqué este texto como apéndice a mis conferencias hebreas sobre la Cábala de Provenza, en 1963.

tida original, ya contiene la aplicación del pensamiento en términos de Creación; como resultado de esto, todo lo que implica esta aplicación aparece como la segunda *Sefirah*. En la terminología de Isaac, esta *sophia* es el "principio del habla", la fuente original de la palabra de Dios; de hecho, todavía no se considera como un habla propiamente dicha, sino como su origen y fuente. Las *Sefirot* que emanan de la *sophia* están unidas, en sus varias configuraciones, con las letras, como lo están las mismas palabras en un sentido opuesto. Como palabras de la Creación, éstas constituyen el mundo de las *Sefirot*; son configuraciones de las letras.

Para los cabalistas, por supuesto, el misticismo lingüístico es al mismo tiempo un misticismo de la escritura. Cada acto de habla es, en el mundo del espíritu, al mismo tiempo un acto de escritura, y cada escritura es un habla potencial, destinada a volverse audible; la parte del habla imprime en el *pneuma* el espacio tridimensional del mundo.

> Escribir, para el filólogo, no es más que una imagen secundaria y extremadamente inmanejable del habla real y efectiva, pero para el cabalista es el verdadero centro de los misterios del habla. El principio fonográfico de la traducción natural del habla a la escritura y, viceversa, de la escritura al habla, opera en la Cábala bajo la concepción de que las letras sagradas del alfabeto son ellas mismas aquellos lineamientos y signos que el fonólogo moderno estaría buscando en su material. La palabra creadora de Dios está legítima y distintivamente marcada precisamente en estas líneas sagradas. Más allá de la palabra hablada, está la reflexión no hablada, el pensamiento puro, que es en sí mismo el proceso de pensar; uno diría la muda contemplación interna en la que habita el innombrable.[4]

[4] Scholem, *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, p. 244.

Desde la *sophia* se abre el mundo del nombre puro como el elemento original de la palabra hablada, y este mundo es idéntico al de las *Sefirot*. Así es como Isaac entendía la tesis del libro *Yetzirah*, anteriormente mencionada: a saber, toda habla se deriva de un nombre. Ya que, para Isaac el Ciego, ese árbol del poder divino que, según el libro *Bahir*, el más antiguo de los textos cabalísticos, forma las *Sefirot*, aparece como una ramificación de las letras en este gran nombre.

> La raíz (o sea, la palabra hablada y las cosas 'del espíritu' que son las palabras de Dios) consiste en un nombre, porque las letras (de las que el nombre nace) son las ramas que aparecen como las llamas, titilando, y como las hojas del árbol, sus ramas y retoños, cuya raíz está siempre dentro del árbol mismo... y todas las *devarim* toman forma, y todas las formas surgen sólo del nombre único, simplemente como el retoño surge de la raíz. Así resulta que todo está contenido en la raíz, que es el nombre único.[5]

Como resultado, se define el mundo del habla como el esencial "mundo del espíritu", y la letra es el elemento de la escritura cósmica. En el continuo acto del lenguaje de la Creación, la naturaleza divina es el único hablante infinito, pero al mismo tiempo es el escritor arquetípico original, quien imprime su palabra de manera profunda en sus creaturas.[6]

Las letras, configuraciones de la fuerza creadora divina, representan de este modo las formas superiores y, según Isaac el Ciego, tienen cuerpos y almas, ya que toman for-

[5] Como en el comentario de Isaac al libro *Yetzirah*, II, 5, p. 10 del texto mencionado en la nota 3.

[6] De acuerdo con Molitor, *Philosophie der Geschichte oder über die Tradition*, primera parte, segunda edición, 1857, p. 553.

mas visibles en el plano terrestre. Por consecuencia, el alma de cada letra es claramente lo que vive en ella como resultado de la articulación del *pneuma* divino. El hecho de que esta "habla divina" (*ha-dibur be'en -sof*), que da vida y contiene todo lo creado, desemboque en la *Torah*, es un hecho aceptado por los cabalistas. Isaac el Ciego no trata el modo en que este efecto del habla de Dios en la Creación y en la revelación se une a su nombre, o a la múltiple naturaleza de sus nombres, como los diferentes *modos* de su ser lo indican, ya que el mismo Isaac se expresa con considerable reserva en relación con los nombres de Dios.

Al respecto, sin embargo, muchos de sus sucesores fueron menos circunspectos, especialmente los autores anónimos de un considerable número de folletos que datan de principios del siglo XIII, que llamaré el grupo de los *'Iyun*, por un pequeño pero notable tratado especulativo llamado *Sefer ha'Iyun*, "Libro de la Absorción" o contemplación. En estos escritos, que en su mayor parte son muy breves, hay un vínculo entre las ideas neoplatónicas y el misticismo de la luz, y el misticismo lingüístico cabalístico y particularmente el misticismo del nombre divino. Por supuesto, el viejo esoterismo precabalístico que relacionaba la asociación del nombre de Dios con las luces ardientes, ya era conocido por estos autores. El siguiente es un pasaje de uno de estos textos primitivos, el Alfabeto de Rabí Akiba: "Dios se sienta en un trono de fuego y alrededor de él se encuentran los nombres inefables, *Shemot meforashim*, como pilares de fuego".[7] Pero solamente en estos escritos cabalísticos se eleva el metaforismo con mayor fuerza al primer plano, y los poderes de la Creación son

[7] *Bet ha-Midrash*, ed. A. Jellinek, III, 1855, p.25.

al mismo tiempo "luces inteligibles" y nombres, que se manifiestan a sí mismos en el mundo místico de la *Merkabah*, el *mundus intelligibilis*. Dos tendencias surgen de aquí: una procede de las letras y a partir de ellas construye los nombres, y la otra proviene del Tetragrama mismo, visto como la realidad más profunda frente a la cual todos los otros nombres parecen no ser sino relativos: la expresión simbólica de uno de los infinitos aspectos de la omnipotencia de Dios. Así, uno de estos textos describe el Tetragrama como "la raíz de todos los otros nombres" y a menudo es considerado por todos ellos como "raíz, rama y fruto fundamentales."[8] Uno puede decir tal vez que, para los cabalistas, Dios es al mismo tiempo el nombre más corto y el más largo. El más corto porque cada letra individual representa en sí misma un nombre,[9] y el más largo porque se manifiesta a sí mismo ante todo como capaz de abarcar por completo la totalidad de la *Torah*. En uno de estos textos, particularmente en *Ma 'ayan ha-hojmah* ("Los Anillos de la Sabiduría") –un trabajo muy breve que siempre se ha considerado especialmente difícil de interpretar–, el misticismo lingüístico constituye el punto de partida.[10] El libro reconoce dos puntos de arranque para todo movimiento lingüístico. El primero es la consonante *Yod*, ya que la forma escrita de esta consonante

[8] Como en *Perush Shem ben 'arba Otiyot*, Ms. Florencia, Plut. II, cod. 41 (de 1328), fol. 198.

[9] Como en un tratado sobre los nombres de 42 letras, que apareció bajo el nombre de Haj Goan, *cf.* mi catálogo de los manuscritos cabalísticos en Jerusalén, *Kitvei Yad be -Kabala*, 1930, p. 217. Esta interpretación se basa en un pasaje del *midrash Pesijta rabati*, ed. Friedmann, fol. 104a, donde se lee, en una discusión del nombre *Tsebaot*: "Cada letra, *'ot*, del Tetragrama forma una pluralidad, *tsaba* (esto es, revela una dinámica) que corresponde a la pluralidad del nombre completo".

[10] El libro *Ma' yan Jojmah* se ha impreso muy frecuentemente desde 1951. Sin embargo, sus contenidos son comprensibles sólo a partir del texto de los viejos manuscritos.

en hebreo –un pequeño apóstrofe hecho casi totalmente en forma de punto– es tan decisiva como su posición de primera consonante del Tetragrama. En un símbolo visible, la *Yod* es precisamente la fuente original del lenguaje y es a partir de esta fuente que se construyen todas las otras formas. El otro es la consonante *Aleph* o el *spiritus lenis*, cuyo papel, desde el punto de vista fonético, está lleno de significación para el cabalista. Es la parte sonora laríngea de cada expresión vocal, entendida aquí como el elemento del cual –como primer miembro de la secuencia alfabética– se origina todo sonido articulado en última instancia. Para este autor, el nombre de Dios o el Tetragrama es la singularidad del movimiento lingüístico que siempre se está extendiendo, proveniente de la raíz inicial, la cual adquiere su ser en el éter original, que es el halo que rodea a Dios. Este autor intenta mostrar cómo la parte sonora todavía sin voz, el nombre de Dios y por lo tanto todo el lenguaje, provienen del movimiento de la letra *Aleph*. Aunque en esta evolución la misma *Aleph* desaparece, no obstante sigue siendo el punto de indiferencia de todo lo hablado, "el punto de equilibrio de la balanza", como se indica en un pasaje del libro *Yetzirah*. Del mismo modo, sin embargo, se presenta otra clase de movimiento de la letra *Yod*, cuya forma se construye con dos apóstrofes coincidentes en ángulo recto. Son las alas, que evolucionan de la fuente original de *Yod*, a partir del movimiento del punto original. Como se define aquí, la *Yod* es el "manantial" de todo movimiento lingüístico, que se ramifica y es diferenciado al infinito, pero luego regresa una vez más, en un cambio dialéctico, hacia su foco y su fuente original. Para el autor de este escrito, el principio del movimiento cíclico en todos los procesos cosmogónicos descritos por él, contiene una fascinación particular: precisamente donde estos

procesos han evolucionado completamente y se han desarrollado, ahí dan vuelta y regresan, en un sentido cíclico, a su fuente original. El poder mágico de la parte hablante es el poder de alguien que sabe cómo cambiar su lugar en la raíz de este movimiento lingüístico, que por lo tanto abarca todo lenguaje y expresión esencial, y que es capaz de penetrarlo en su funcionamiento.

Estrechamente vinculada con las etapas de desarrollo de la formación lingüística a partir del *Aleph*, aparece una exposición del *Aleph* en la "Explicación del *Shem hameforash*" del sobrino y pupilo de Isaac el Ciego, Asher Ben David. Dice: "El *Aleph* es el punto de pasividad, y quienquiera que exprese el *Aleph* (en la articulación vocal muda) indica el Uno, que está unido y hecho uno dentro de sí mismo. De hecho, el *Aleph* debería aparecer y ser pronunciado al final de toda la secuencia de letras, porque es más profundo y más misterioso que todas las demás, pero, si de hecho aparece al principio (del alfabeto), es para hacer visible su categoría y para hacer saber que alimenta (con su fuerza) a todas las letras que siguen, y que todas provienen y se nutren de él; todas las letras pueden inscribirse dentro de la figura del *Aleph*, y si se dirigen en todas direcciones, todavía se puede construir cualquier otra letra con el *Aleph*. El *Aleph*, más que otra letra, indica unidad y en este sentido podemos entender el versículo 3 del salmo 100, de acuerdo con la escritura masorética:

'Él nos hizo y somos parte del *Aleph*'

Es decir que somos parte de esa unidad perfecta, de la cual todo es constante e ininterrumpidamente parte de su bendición. Y del movimiento de las otras consonantes que están contenidas en la letra-nombre *Aleph* se cons-

truye el *Shem ha-meforash*, y esto no puede decirse de otra letra."[11]

En este ciclo, también se hace mención del principio de un nombre divino, el cual, en las especulaciones posteriores de los cabalistas, desempeñó un papel bastante considerable. Desde el siglo XII, ciertos filósofos judíos, especialmente Yejuda Halevi y Abraham Ibn Ezra, observaron que las cuatro consonantes que se encuentran en los dos nombres divinos más importantes en la *Torah* –el nombre *Yaveh* y el nombre *Ehjeh*– son precisamente las que se utilizan como vocales en hebreo, *matres lectionis*. Representan una conexión entre consonantes y vocales, y podrían verse como elementos espirituales entre las consonantes. De acuerdo con los filósofos, esto las hizo particularmente adecuadas como símbolos prácticos del espíritu divino en el cuerpo celestial, y por lo tanto adecuadas para ser los elementos que forman esos dos nombres divinos. Pero sólo los cabalistas del grupo *'Iyun*, y después sus seguidores, construyeron un nombre divino con estas cuatro letras, que parece ser hasta cierto punto la fuente original de todos los otros nombres –y en otro sentido, el nombre real original.[12] De acuerdo con el *Sefer ha'Iyun*, éste es incluso el nombre que se imprimió en el anillo con que se selló la Tierra. Para los cabalistas, lo que hizo que el asumir estas observaciones filosóficas y su referencia a un nombre divino original fuera especialmente aceptable, fue el hecho de que el valor numérico de estas consonantes en hebreo es precisamente 22 –ya que en hebreo cada le-

[11] *Perush Shem ha-meforash*, ed. Chassida, 1934, p. 4.

[12] Como al final de *Ma'yan Jojmah*. En el manuscrito de Munich, fol. 124-25, hay un fundamento místico más cercano para este nombre divino, que pertenece al mismo ciclo.

tra al mismo tiempo representa un número.[13] Y así, esto podría ser un símbolo que, como nombre, abarca no sólo la secuencia alfabética completa sino un nombre del cual pueden formarse ambos nombres divinos.

A finales del siglo XIII, uno de los cabalistas más importantes, Abraham Abulafia, llegó incluso a sostener la opinión de que éste era el verdadero y real nombre original de Dios, del que hasta la *Torah* temía hacer revelaciones sinceras al pueblo,[14] porque éste no estaba preparado para comprender las verdades profundas del misticismo, misterio del que se podía haber hecho un mal uso.

> Ustedes me preguntarán si esto es cierto (que las letras *Aleph*, *Hei*, *Vav* y *Yod* constituyen el nombre real de Dios), ¿por qué, entonces, este nombre no está indicado como el nombre por excelencia? A decir verdad, eso hubiera sido lo conveniente. Pero ya que Dios deseó ocultar su nombre para, de esta manera, poner a prueba los corazones de sus iniciados y también para purificar, limpiar y aclarar su capacidad intelectual, fue necesario conservarlo escondido y oculto. Por esta razón su nombre se construye con esas letras, llamadas (por los gramáticos) las letras del ocultamiento. Desde entonces estuvo completamente oculto y, aun cuando éstas estaban absorbidas profundamente en él, ni siquiera los iniciados y devotos pudieron comprender ninguna de sus partes, y el nombre (en la forma del Tetragrama) estaba presente para ello solamente en la senda de la tradición, pero no en la senda del conocimiento intelectual. Fue necesa-

[13] Esto se evoca constantemente en textos sobre este nombre, por ejemplo, incluso en el tratado de Eljanan ben Yakar de Londres (mediados del siglo XIII), Ms. Nueva York, "838" (de acuerdo con la antigua numeración del catálogo no impreso de Alexander Marx), fol. 98a, y en el fragmento del comentario de José Gikatilla sobre la *Torah*, Ms. Nueva York, "851", fol. 74b. *Cf.* también *Ginat Egoz* de Gikatilla, Hanau, 1615, fol. 55b.

[14] Aquí Abulafia utiliza el significado que aparece en el Talmud, en *Kidushin* 71a, donde (*Éxodo* 3:15) está indicado por un juego de palabras que Dios quiso mantener oculto su nombre. Porque *shmi le 'olam* se lee *shmi le 'alem*.

rio que él representara el momento de unidad entre dos polos opuestos para traer a la vida y perfeccionar dos tipos de ser humano, de los cuales el salmista dice: (36.7) 'Las bestias y los hombres buscan refugio bajo la sombra de tus alas'. Con esto se hace referencia al hombre espiritual (intelectual) y al ignorante,[15] algunos de los cuales se abstraen especulativamente en el nombre (*YHVH*), mientras que otros simplemente aceptan su existencia como un asunto de tradición. A la gente del pueblo (la muchedumbre sin educación) se le prohibió articularlo, y desde entonces lo pronuncia sin concordancia con su nombre verdadero. A los iniciados, sin embargo, se les permitió pronunciar su nombre-- y les complacía estar enterados de los procedimientos (correctos), por lo que se lograron esta pronunciación y expresión... De este modo, por lo tanto, surgió el motivo para ocultarlo y, además, la razón para revelarlo. Pero si (en vez del Tetragrama mencionado en la *Torah*), las cuatro letras llamadas *Aleph*, *Hei*, *Vav* y *Yod*, hubieran formado un nombre fijo, y se hubiese vuelto necesario comunicar que estas cuatro consonantes eran las que desempeñaban un papel en cada vocal, entonces el pueblo se hubiera asombrado y hubiera objetado que no era posible que el nombre de Dios se refiriera a esas letras, porque éstas servían a otras como *matres lectionis*. Puesto que no tenían idea del rango (valor) de este elevado y verdadero estado de problemas, éste tenía que ser revelado de otras maneras, de modo que los medios fueran comprensibles para el pueblo pero no la revelación en sí.[16]

El Tetragrama de la *Torah*, por lo tanto, no es más que una ayuda de emergencia, detrás de la cual está escondido el verdadero nombre original. En los dos nombres

[15] En el texto hebreo, éste es un juego de palabras: las dos palabras están diferenciadas sólo por la escritura de la *s* en *sejalim*. La primera palabra está escrita con *Sin* y significa "inteligencias", mientras que la otra está escrita con *Samej* y significa "ignorante". También en la siguiente oración la palabra "tontos" es *kesilim*, la cual, de acuerdo al contenido consonántico, es idéntica a "ignorante", *sejalim*.

[16] Abraham Abulafia, *Or ha-sejel*, Ms. Munich. Hebr. 92, fol. 54 a/b, cuyo texto está mal en dos pasajes, que yo he corregido.

de cuatro letras hay sólo tres consonantes que forman el nombre original, y la cuarta es una repetición de una de ellas, específicamente la *Hei*. Moisés Cordovero, un gran cabalista del siglo XVI, cita en su exhaustivo compendio de la Cábala un resumen de las exposiciones de Abulafia, sin mencionar sus fuentes ni el autor, y con indignación extrema rechaza la tesis que ahí se plantea.[17] Que el verdadero nombre de Dios no apareciese en la *Torah* era, en efecto, una tesis extremadamente radical.

Una variante de esta interpretación, según la cual un nombre divino que contiene estas cuatro letras en una secuencia algo diferente, era de hecho el verdadero nombre de Dios antes de la Creación del mundo, y sólo fue reemplazado por el acostumbrado Tetragrama para fines de la Creación de este mundo, se remonta al círculo del importante trabajo cabalístico del libro *Temunah*. En éste, las formas de las palabras hebreas se explican como la misteriosa y secreta forma de Dios, según se hace visible en la *Torah*. El profeta místico que mira hacia esta forma mística de la naturaleza divina, descubre en ella esas marcas de las letras que no son sino el lenguaje mudo de Dios; solamente hasta nuestros días el Tetragrama original ha ocupado el lugar de este nombre, en la forma de la *Torah* que se ha vuelto legible para nosotros. Sin embargo, en la edad mesiánica que preludia el fin de esta era, una vez más es desalojado de su lugar por el nombre verdadero, y más que esto: este libro reconoce una serie sucesiva de eones o periodos creativos —llamados *Shemitot*, en donde se completa todo el proceso del mundo. En cada uno de estos *Shemitot*, el inmutable ser de la *Torah* aparece respectivamente en diferentes manifestaciones o lecturas, que

[17] Moisés Cordovero, *Pardes Rimonim*, cap. 21, sección 3.

corresponden a la expresión que el lenguaje divino asume en el eón en cuestión. Al final del proceso cósmico, sin embargo, todas las cosas regresan en el "gran año del jubileo" a su fuente original en la tercera *Sefirah*, *Binah*, y todas las emanaciones y mundos desaparecen. El nombre de Dios, que sin embargo se mantiene en esta condición del regreso de todas las cosas al seno divino, es precisamente este nombre original; es por consiguiente sólo una revelación del ser divino, que en sí mismo no se dirige a nada que esté fuera de él.[18] La aceptación de tal nombre original, en contraste con los otros nombres de Dios, indica una diferencia sensible en no pocos escritos cabalísticos. Existe una contradicción indefinida entre dos puntos de vista: el primero, como está expresado en cierto grado en las fuentes antes mencionadas, enfatiza claramente el hecho de que Dios, puesto que existe en sí mismo –esto es, más allá de cualquier perspectiva de la Creación–, tiene un nombre que sólo es conocido por el mismo Dios; un nombre que, como podría decirse, expresa su autoconciencia. En oposición a esto, encontramos, en la gran mayoría de las fuentes cabalísticas, el punto de vista que es también el del *Zohar*, de que el *deus absconditus* es innombrable. Todos los nombres son condensaciones de la energía que irradia de él, y por lo tanto representan la interioridad lingüística del proceso cósmico, que se vuelve simbólicamente perceptible para nosotros como el evolutivo "mundo de Dios". Muchos cabalistas, desde Abraham Abulafia hasta Moisés Cordovero, derivan la expresión hebrea *dibur 'elohi* –"palabra divina" o "habla divina"– del

[18] Como en la explicación del nombre de las 72 letras, que fue redactada como una especie de prefacio del libro *Temunah*, donde hay una ampliación más cercana en las antiguas notas marginales a este texto, por ejemplo Ms. París, 775, fol. 10a.

significado que esta raíz tiene, sobre todo en la lengua aramea, que es llevar o guiar. Por lo tanto, esto coincide fundamentalmente con la idea de la guía cósmica, y cada uno de los "nombres" de Dios representa una tendencia definida de ésta. Consecuentemente, de acuerdo con los cabalistas, puede interpretarse el misticismo lingüístico como una expresión metafórica de concepciones generalmente teológicas que podía ajustarse a éstas.[19] En esta perspectiva, la palabra por supuesto trabaja más bien como una totalidad, en relación con la cual la reapropiación de sus elementos en las letras se encuentra en un cierto estado de tensión. De hecho, los cabalistas generalmente evitan hacer especificaciones más precisas de la asociación según la cual esta interpretación de la palabra como un timón que guía el pensamiento divino en una cierta dirección, concuerda con los detalles del misticismo lingüístico como el movimiento de las letras originales.

El hecho de que, como ya he dicho, los nombres místicos de Dios sean condensaciones o concentraciones de las radiaciones de Dios, y que por lo tanto pertenezcan a una esfera metafísica en la que la óptica y la acústica coinciden, se vuelve bastante claro en varios pasajes de la literatura del grupo *'Iyun*. Son al mismo tiempo luces intelectuales y sonidos. Es más, en el caso de muchos cabalistas que siguieron las huellas de este grupo, no se excluyen en principio las conexiones entre los nombres propios divinos y humanos. En este sentido se caracteriza el misticismo

[19] Como por ejemplo en *Or ha-sejel* de Abulafia, Ms. Munich, 92, fol. 66a, y *Pardes Rimonim* de Cordovero, cap. 19 sección 1. Aquí, Cordovero dice que el Tetragrama sólo se vuelve eficaz como una fuerza en el mundo, en virtud de que anteriormente se disfrazó en uno de los otros nombres; porque sólo de esta manera estas letras espirituales pueden adornarse en el *éter terrestre* y tener su efecto ahí, y esto no le hubiera sido posible fuera de la región del templo, debido a su especial majestad y santidad.

lingüístico de Jacobo Ben Jacob Kohen de Soria. Este autor, hacia 1260-70, escribió un comentario medianamente extenso sobre la visión de la *Merkabah* que tuvo el profeta Ezequiel.[20] Entre otras cosas, habla de los 72 nombres de Dios formados de los tres versículos de Éxodo 14:19-21, cada uno con 72 consonantes:

> Debe notarse que los 72 nombres sagrados (esto es, en el mundo soberano de la *Merkabah*) sirven y están unidos con la esencia de la misma *Merkabah*. Son como resplandecientes pilares de luz y se les llama (en la Biblia) *bnei Elohim* y toda la hueste celestial los mira con reverencia, como sirvientes que rinden homenaje a los hijos del rey... Es bien sabido que los nombres dados a los hombres no son atributos; pero el cuerpo tiene una esencia y la cualidad de atributo. El nombre propio, sin embargo, es algo accesorio (que viene de fuera); es como la emisión de la tabla de los patriarcas, de acuerdo con su explicación etimológica según la Biblia. El nombre es, de este modo, diferente al ser (o esencia): no es ni sustancia ni atributo y no es algo que tenga realidad concreta. El cuerpo, por la otra parte, es sustancia y atributo, y también es algo que tiene una realidad concreta. En este punto el nombre va junto con el ser (o esencia); los nombres divinos, sin embargo, son el ser (o esencia) en sí mismo, son poderes de la naturaleza divina, y su sustancia es la sustancia de la "Luz de la Vida" (una de las más altas *Sefirot*). Pero si se quiere hacer alguna relación precisa con los nombres de los hombres, se encontrará que éstos y los seres (o esencias) (que ellos denotan) son uno, con el resultado de que el nombre no puede ser separado ni diferenciado del ser (o esencia) ni, de manera paralela, el ser (o esencia) del nombre. Porque el nombre está directamente ligado al ser (o esencia)... De este modo, entonces, incluso los nombres de los hombres están dotados de ser (o esencia), y no puede decirse que los nombres divinos no estén dotados, en cierto grado, de ser (o esencia), porque todos ellos

[20] En todos los manuscritos conocidos hasta la fecha, el comentario es anónimo. El autor, sin embargo, aparece implícito, porque Moisés Zinfa de Burgos cita pasajes detallados de él en sus escritos, al igual que del trabajo de su maestro, Jacobo Kohen.

son poderes intelectuales divinos que están grabados en "Luz maravillosa" (que aparece incluso más exaltada que la "Luz de la Vida"). No se piense que todos los nombres divinos, como el nombre de 12, 42 o 72 letras y todos los demás incontables nombres místicos, son meramente palabras insustanciales, porque todos constan de letras que se elevan. Los maestros de la Cábala han dicho de las letras relacionadas con el nombre de 42 letras, que éstas se elevan cada vez más hasta que alcanzan a la misma *Merkabah*, donde se vuelven pilares de luz, que se unen uno con otro en un gran destello, y que incluso la gloria de Dios se une con ellos y asciende y se oculta aun en el dominio infinitamente sublime y secreto.[21]

En el lenguaje del hombre tenemos un esplendor reflejado y una reflexión del lenguaje divino, que coinciden uno con el otro en la revelación. Friedrich Schlegel, la gran figura a la cabeza del romanticismo temprano, acostumbraba resaltar que los filósofos deberían ser gramáticos, pero no puede decirse lo mismo de los místicos porque el lenguaje divino, el "mundo interior" con el que este lenguaje está relacionado, no incluye ninguna gramática, sino que consta de nombres que aquí son más que ideas. En el lenguaje del hombre, la tarea de descubrir el nombre es, en esencia, el interés que está detrás de la concepción cabalística de la naturaleza de la oración. La tradición del llamado Jasidismo alemán del siglo XII coloca justo en el centro de sus meditaciones sobre las plegarias la concepción fundamental de los nombres que están detrás de las palabras; son los nombres los que en realidad se evocan en las palabras de la oración, o uno podría casi decir, se conjuran por las palabras de la oración. Por varios procedimientos concernientes a la numerología, combinación y

[21] *Cf.* el texto hebreo en mi catálogo de los manuscritos cabalísticos en Jerusalén, 1930, pp. 208-209. En un pasaje corregí, con base en los manuscritos, una interpretación incorrecta que perjudicaba la significación cabal.

colocación de las palabras en la oración, se descubre esta dimensión oculta que les pertenece. En esta dimensión, la plegaria o súplica a Dios es al mismo tiempo un acto que desaparece en su nombre; un acto que no prescinde del elemento del conjuro. En las enseñanzas cabalísticas del aspecto místico de la plegaria, estas proyecciones, sobre todo en la Cábala Luriánica –justo hasta sus últimos desarrollos– han desempeñado un papel importante. Los grandes libros místicos de oraciones de Rabí Shalom Sharabi (m. 1777) son registros completos, en los que el texto heredado de las principales oraciones se acompaña por una grafía, casi una representación con notas (musicales) de los nombres divinos y sus variaciones, y esto se graba en estas palabras por medio de la meditación de la persona que ora.[22] Se trata, por tanto, como de una transformación invertida del lenguaje diferenciado del hombre al lenguaje de los nombres divinos, que es visible de un modo simbólico. Esta no es *toda* la teoría cabalística de la plegaria, en la que hay también otros aspectos e instancias importantes, pero se da un aspecto lingüístico-místico, y según nuestro interés esto es lo importante. Los nombres están también latentes en las palabras comunicativas.

Pero volvamos al otro punto importante, elemental para la teoría cabalística del lenguaje, es decir, la concepción de la *Torah* como el lenguaje de Dios. En páginas anteriores hablamos de su concepción como el nombre de Dios. Lo que debemos entender de esto resulta particularmente claro en los escritos del influyente cabalista español José Gikatilla de Medinaceli, que están al mismo tiempo estrechamente vinculados, en un sentido profundo, con

[22] Este asombroso registro para meditaciones místicas, el tan mencionado *Sidur* de Shalom Sharabi, se imprimió en Jerusalén en 1916.

muchos aspectos del libro *Zohar*. Según él, la *Torah*, tal como está publicada, se funda y construye completamente sobre el Tetragrama; está tejida a partir del Tetragrama y sus nombres calificativos, es decir, a partir de los epítetos divinos que se derivan y emergen de él en todo momento. Es una red de dichos nombres calificativos que, por su parte, están tejidos, a su vez, a partir de los diversos nombres de Dios, por ejemplo, *El*, *Elohim* y *Shadai*. Pero en el último análisis, todos estos nombres sagrados en sí mismos se derivan también del Tetragrama; están aliados a él y todos están unidos en él. "Todos los nombres de la *Torah* están contenidos en el nombre de cuatro letras, que es llamado el tronco del árbol, y todos los otros nombres son raíces o ramificaciones de éste".[23] La *Torah* es por lo tanto un ropaje viviente y un tejido, un *textus* en el sentido más exacto del término, en el que, como una especie de motivo básico y como un *leitmotif*, el Tetragrama se teje de un modo oculto y a veces hasta en un modo directo y, en cualquier caso, el Tetragrama se refiere a la *Torah* en toda clase posible de metamorfosis y variaciones. No es simplemente una estructura que abarca los grandes nombres en su totalidad; es al mismo tiempo una estructura que se construye sobre un elemento fundamental, o sea, sobre ese nombre de cuatro letras. En cuanto a que Dios asoció las letras de este nombre con las del alfabeto –de acuerdo con los procedimientos esbozados en el libro *Yetzirah*–, cabe decir que las permutó, las combinó y las intercambió entre sí siguiendo ciertas leyes, y así se formaron los otros nombres y apelativos divinos –*kinuyim*–; y en cuanto a que este proceso se repite con respecto a estos elementos, ellos contienen concluyentemente ese conjunto

[23] Gikatilla, *Shaarei Ora*, Offenbach, 1715, fol. 2b y 4b.

de letras que leemos en la *Torah* en la forma comunicativa de las frases hebreas.

En una sección concluyente de uno de sus trabajos, recientemente descubierta, Gikatilla da algunas opiniones más elaboradas de la naturaleza mística de la *Torah*. El hecho de que la *Torah*, de acuerdo con el precepto rabínico, haya sido escrita para su uso en la sinagoga, sin ningún otro accesorio y con el solo empleo de consonantes –bajo dicho precepto se aplican apóstrofes fijos a ciertas consonantes mediante el proceso de transmisión–, indica a Gikatilla los infinitos niveles de significado (con la aprobación de los cabalistas de su tiempo) que potencialmente están latentes en ese empleo de consonantes, y cuya totalidad de significados estaría limitada por una forma escrita vocalizada. Al igual que las flamas no tienen forma y color únicos, el papel de la *Torah* no tiene, en sus varios principios, un sentido individual y único; puede ser expandido de varias maneras. De esta tesis generalmente reconocida, sin embargo, Gikatilla hace una inferencia de amplios alcances: en el mundo de los ángeles este significado es leído de manera diferente de como lo es en el mundo de las esferas, para no mencionar la lectura en el inferior mundo terrestre, y lo mismo se aplica para los millones de mundos que están contenidos en estos tres mundos. En cada uno de ellos, la *Torah* es leída e interpretada de modo diferente. El modo de lectura y de interpretación corresponde al poder de comprensión y a la naturaleza de estos mundos.[24] Por lo tanto, en estos millones de mundos en los que los seres creados escuchan la manifestación (revelación) y lenguaje de Dios, la *Torah* puede ser inter-

[24] E. Gottlieb, *Tarbiz*, 39, 1970, publicó esta conclusión del libro *Shaarei Tsedek*; *cf*. ahí en particular pp. 382-383.

pretada en una infinita plenitud de significado. En otras palabras, la palabra de Dios, que se extiende a todos los mundos, está de hecho infinitamente cargada de significado, pero no tiene una interpretación fija como ya lo he señalado en este artículo. La palabra de Dios es pura y simplemente aquello que es interpretable. A este respecto, Gikatilla incluso llega tan lejos que define la *Torah* como "la forma del mundo místico", pero duda cuando trata de definir esta proposición más detalladamente. En el texto canónico consonántico de la *Torah* encontramos contenidas de manera potencial todas estas posibilidades infinitas de su concepción. Para los cabalistas el hecho de que Dios exprese su propio ser de esta manera se extiende al lenguaje, pero tal expresión podría estar todavía lejos del entendimiento humano, porque es infinitamente más significativa que cualquier significado o comunicación específicos que dicha expresión fuera capaz de comunicar. El lenguaje de Dios es un absoluto; queda establecido en sus manifestaciones en todos los mundos, en significados múltiples, y es de aquí de donde el lenguaje de los hombres también deriva su majestuosidad, incluso cuando se dirige aparentemente a la comunicación.[25]

La opinión expresada por Gikatilla en un estilo clásico, ha pasado así por muchas etapas de desarrollo. El autor del libro *Tikunei Zohar*, que escribía en España hacia 1300, la aceptaba en el contexto de sus exposiciones de ambos aspectos de la *Torah* —el modo en que aparece en el mundo de las emanaciones divinas y el modo en que aparece en el mundo de la Creación. En el primero es todavía un contexto puramente místico de naturaleza espiritual, mientras que en el último se materializó en corresponden-

[25] Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, p. 63.

cia con la naturaleza de la Creación. El núcleo místico está todavía escondido en este discurso, pero está incrustado como un oculto nivel de significado o como ocultos niveles de significado en la corteza de la *Torah*, que comunica lo que es real y esencial o determina lo que es real y esencial en un sentido histórico.[26]

De particular interés resulta la forma final de estas concepciones, como están establecidas en los escritos de Israel Saruk –un cabalista platonizante de la escuela luriánica (c.1600)– y en los escritos de los innumerables autores que estuvieron bajo su influencia. Aquí, el nacimiento del movimiento lingüístico, que tiene su fuente original en el infinito ser de Dios mismo, procede del hecho de que en Dios, un goce, un sentido de deleite o autoembeleso va y viene –en hebreo *Shi 'shu'a*– lo que evocaba un movimiento en el *En-sof*. Podría ser explicado en aquellas combinaciones de las 22 letras del alfabeto, mencionadas en el libro *Yetzirah*. De aquí nace un movimiento en el *En-Sof* "de sí mismo a sí mismo", un movimiento en el que ese goce del *En-sof* se autoexpresa, pero de este modo al mismo tiempo expresa las misteriosas potencialidades de toda expresión. Desde este movimiento más interior, se teje la textura original –en hebreo *malbush*– en la sustancia del mismo *En-sof*. Ésta es la verdadera *Torah* original, en la cual, de un modo extremadamente notable, la escritura –la marca oculta de Dios– precede al acto del habla, con el resultado de que, en el análisis final, el habla proviene de la evolución sonora de la escritura y no viceversa. Según Saruk, esta combinación de letras se formó en una determinada secuencia de este movimiento original. En

[26] *Ibid.*, pp. 91-92, en donde las fuentes de esto también se indican en la página 271.

el *malbush* las letras están acompañadas por el nombre divino de cuatro letras, lo que puede interpretarse de diferentes maneras. Específicamente, los cabalistas reconocen cuatro métodos diferentes de ampliar así el Tetragrama, escribiendo las consonantes individuales con sus nombres deletreados completamente transcritos, de modo que surgen cuatro nombres, cuyo valor numérico respectivo es 45, 52, 63 y 72. Cuando el *En-sof* se entrelazó a sí mismo, esta textura de la *Torah* original se encerró y permaneció como la fuerza original de todo movimiento lingüístico en el *En-sof*. No obstante, una *Yod* de uno de los nombres mencionados, estaba alojada en el espacio original que había sido liberado en el proceso del *tzimtzum*, y esta *Yod*, cuya fuerza se concentra en su forma casi de punto, transfirió ese movimiento lingüístico a todas las emanaciones y mundos en proceso de formación. En el mundo más alto, el primero, de acuerdo con esta concepción, la *Torah* –como en esa textura original– simplemente forma una serie de combinaciones del alfabeto hebreo a partir de dos consonantes respectivamente. Los núcleos de todas las ulteriores posibilidades vinculadas con este movimiento lingüístico residen en su acomodo original. Es sólo en el segundo mundo en donde la *Torah* se manifiesta como una serie de nombres místicos divinos, que están formados por ciertas combinaciones ulteriores de los primeros elementos; contiene las mismas letras, pero no en la misma secuencia de la *Torah* que está a nuestro alcance. En el tercer mundo, las letras aparecen como seres angélicos, cuyos nombres se indican aquí, cuando menos de acuerdo con su primera letra. Sólo en el último mundo, la *Torah* es perceptible por vía de transmisión, aunque de modo oculto en este mundo; se contienen implícitamente los nombres de todas las cosas y de todos los seres humanos; es decir,

el mundo del lenguaje y de los nombres está por encima de todo lo demás.[27]

El lenguaje paradisiaco original de los hombres todavía tenía este carácter sagrado. En otras palabras, estaba inmediata y claramente ligado con el ser de las cosas que quería expresar. El eco de lo divino estaba todavía presente en ese lenguaje, porque en el aliento del *pneuma* divino el movimiento lingüístico del Creador se transformó en el de la cosa creada. Fue la complejidad del lenguaje, que ocurrió como consecuencia de la *hybris* mágica, con la cual el hombre intentó "hacer un nombre" para sí mismo –como se nos dice en el Génesis 11.4–, lo que produjo los lenguajes profanos. Algunos cabalistas opinaron que los conceptos puramente profanos no eran parte del lenguaje original, el hebreo, debido a que desde el comienzo se le había destinado de alguna manera para un uso profano. La generación que quiso construir la torre de Babel hizo mal uso de este lenguaje genuinamente sagrado de un modo mágico, para imitar hasta cierto punto la creativi-

[27] Esta doctrina es la primera de las desarrolladas en el libro *Limudei atzilut*, Munkacz 1897, fol. 3a, 15 a/b y sobre todo 21d -22a. Este libro se imprimió con el nombre de Jayim Vital, pero su autor es sin duda Israel Saruk. Digno de mención es que uno de los manuscritos más antiguos que contiene transcripciones de los folletos de Saruk en Italia, Ms. Jerusalén 4o 612 (escrito en Asti en 1602), domina completamente esta nueva doctrina de la materia original del *En-sof* como la *Torah* original. León Módena en Venecia, conocido por Saruk y que asevera que sus tratados intentaban unir la Cábala de Luria con la filosofía de Platón, presumiblemente había pensado en esta doctrina: lo que para Platón era el mundo de las ideas originales, aquí es el mundo de los nombres de Dios, que conforman el *malbush*. La noción del *shi 'ashua* de Dios surge de los últimos escritos de Moisés Cordovero (entre 1560 y 1570). *Cf.* José Ben-Shlomo, *La Teología Mística de Moisés Cordovero* (en hebreo), Jerusalén, 1965, pp. 60-61. Cordovero, sin embargo, no sacó las conclusiones de Saruk acerca del nacimiento del movimiento del lenguaje a partir del movimiento interior del *En-sof*. La teoría de Saruk ha sido desarrollada con detalle en muchos trabajos posteriores, como por ejemplo en Menajem Asarja Fano, *Shiuim u- schtayim yediot*, 1867; Naftalí Cacharach, *'Emek ha-melej*, 1648, cap. 1, secciones 1 -61 (sobre las diferentes lecturas de la *Torah* en los cuatro mundos, al final de la sección 4); Moisés Graf de Praga, *Vayajel Moshe*, Dessau, 1699, fol. 1-10.

dad de Dios valiéndose del conocimiento de los nombres puros de las cosas, y para obtener subrepticiamente un nombre para sí mismo que pudiera usarse en cualquier momento. La complejidad lingüística ocasionó una pérdida de este lenguaje original, pérdida de grandes consecuencias en la memoria, con el resultado de que los hombres implicados tuvieron que reinventar y reconcebir la designación y nominación de las cosas individuales. De este hecho proviene el actual carácter convencional de los lenguajes profanos, comparados con el carácter sagrado del lenguaje hebreo. Pero incluso el lenguaje sagrado se ha mezclado desde entonces con el profano, del mismo modo en que aquí y allá en el lenguaje profano todavía encontramos elementos del lenguaje sagrado.[28]

Es notable que el autor del *Zohar* se exprese en una forma relativamente reservada acerca del lenguaje. Es bastante claro que el simbolismo de las diez *Sefirot* como la forma mística de Dios, que toma su imagen en la estructura de la palabra, está más cercano a su entendimiento que el simbolismo del lenguaje. El *Zohar* explica la pronunciación de Dios durante la Creación del mundo como "la fuerza que ocultamente fue seleccionada del misterio del *En-sof*, al principio, cuando el concepto de la Creación se estaba formando". La actividad que resultó de esto es lo que la *Torah* designa como habla.[29] El acontecimiento de

[28] Estas proposiciones surgen de Yesaya Horowitz, *Shnei lujot ha-brit*. Hice referencia a ellas como resultado de una explicación de su pensamiento por Benjamín Cohen en el semanario *Der Israelit*, 1935, No. 44, p. 4.

[29] *Schar* I, 16b. El concepto de la voz silenciosa y audible se desarrolla en muchas ocasiones en el *Zohar*, en Moisés de León y en José Gikatilla en conexión con el simbolismo del *Shofar*. Los inarticulados sonidos originales que surgen del *Widderhorn* –el *Shofar*– en el día de año nuevo, contienen todas las expresiones del lenguaje en su potencialidad. Según la visión de cabalistas posteriores, la voz del *Shofar* abarca todas las oraciones del año que viene; *cf.* estas ideas, Gershom H. Leiner, *Sod Jesharin I*, (*Kabbalistisches über das Neujahrfest*), 1902, fol. 2d/3c.

la emanación también puede representarse como el acontecimiento del lenguaje, porque el pensamiento más íntimo se vuelve una voz inaudible y aun bastante oculta; una voz de la que nace todo lenguaje, y que a su vez se vuelve un sonido todavía inarticulado. Sólo cuando este sonido se desarrolla ampliamente, nace la articulación de la palabra y del habla, y ésta es la última etapa de la autorrevelación de Dios.

La expresión más contundente de todo esto se encuentra en los procesos del pensamiento, ya indicados aquí, de los escritos del cabalista español Abraham Abulafia de Zaragoza. El volumen principal del trabajo de este autor, tal como lo conocemos en la actualidad, se publicó entre 1280 y 1291 en el sur de Italia y en Sicilia, precisamente cuando Moisés de León escribió en Castilla el libro del *Zohar*. En el centro de los escritos de Abulafia yace el misticismo del lenguaje, lo que tiene un efecto aún más impresionante cuando, en sus escritos, el autor se declara constantemente partidario radical y seguidor de Maimónides, en cuya escuela de filosofía estrictamente aristotélico-arábiga, con algunos elementos neoplatónicos añadidos, no existe ninguna concepción mística respecto al lenguaje y, sobre todo, la teoría del lenguaje no desempeña ningún papel importante. Pero Abulafia sostiene que su propia doctrina solamente representa el lado esotérico, ocultado cuidadosamente por Maimónides, del mundo de su pensamiento, al que Maimónides acude más de una vez en su principal trabajo filosófico, la *Guía de los perplejos*, trabajo sobre el que, hasta la fecha, ni siquiera sus más agudos intérpretes han logrado ponerse de acuerdo. Este aspecto del mundo de las ideas de Abulafia, en donde se incorpora al mundo de Maimónides es, sin embargo, irrelevante para nuestra discusión, sin importar cuán impor-

tante pueda ser en sí mismo; en cualquier caso, su teoría del lenguaje no está tomada de aquí, sino de sus maestros cabalistas, y se desarrolla a su manera más adelante.

El punto focal del interés de Abulafia, como el de Maimónides, reside en la doctrina de la esencia de la profecía, con la única diferencia incisiva de que para Maimónides la profecía es un fenómeno elevado del espíritu humano en su relación con Dios, pero no puede actualizarse en el presente; sólo puede convertirse en algo vital otra vez en la era mesiánica. Por otra parte, para Abulafia, la profecía puede también lograrse en esta era, y sus escritos representan un intento para hacer accesible y hasta cierto punto pedagógico el camino a la profecía. Su doctrina, sin embargo, se basa en un misticismo lingüístico bastante definido, que se expone por medio de una forma de dicción extrañamente racionalista.[30] A este respecto, toma como punto de partida la teoría lingüística del libro *Yetzirah*, que ya se presentó más arriba, y del que extrae conclusiones radicales.[31] Creación, revelación y profecía son, para Abulafia, fenómenos del mundo del lenguaje: Creación, como un acto de escritura divina en el cual la escritura forma la materia de la Creación, y revelación y profecía, como actos en los que la palabra divina se infunde en el lenguaje del hombre, no sólo una, sino una y otra vez, y

[30] Abulafia, quien había estudiado los escritos de Aristóteles y se basa en ellos de manera afortunada en sus consideraciones filosóficas, sorprendentemente no leyó nada de Platón, aun cuando M. H. Landauer, quien hizo el primer estudio de los escritos de Abulafia, asegure lo contrario. *Cf. Litteraturblatt des Orient*, VI, 1845, col. 488. En su libro sobre Alfarabi, escrito en 1869 (p.249), Steinschneider indicó que la única cita de Platón en los trabajos de Abulafia está tomada de *Liber de causis*, un epítome de la *Institutio Theologica* de Proclo.

[31] Una característica general de la Cábala de Abulafia se encuentra en el capítulo 4 de mi libro *Die Jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*.

lo dota de una riqueza infinita de inmensurable discernimiento hacia la interdependencia de las cosas.

La representación de la Creación como un acto de escritura divina, en que el lenguaje de Dios penetra las cosas, y las deja como sus huellas, se repite en muchos pasajes de sus escritos.[32]

> El misterio que reside en la base de la 'hueste' (de todas las cosas) es la letra, y cada letra es un signo (símbolo) e indicación de la Creación. Del mismo modo en que un escritor toma la pluma en su mano y la carga de gotas de tinta y en su mente traza la forma que quiere darle a su materia, momento en que la mano es como la esfera viviente, y la inanimada pluma que sirve de instrumento a la mano se mueve y se une a la mano para esparcir las gotas de tinta a través del pergamino, que representa el cuerpo al que se utiliza como portador de la materia y la forma, precisamente de la misma manera sucede en la Creación en sus esferas superiores e inferiores, como cualquier persona inteligente lo entenderá, porque no está permitido explicarlo más detalladamente. Por lo tanto, las letras se establecen como signos (símbolos) e indicaciones, de modo que a través de ellas la materia de la realidad, sus formas, las fuerzas y motivos que la producen (esto es, las partes intermedias), sus mentes y sus almas, pueden recibir alguna forma, y por lo tanto la sabiduría (en el sentido de conocimiento verdadero) está contenida y recogida, concentrada en las letras, en las *Sefirot* y en los nombres, y todos están compuestos el uno del otro.[33]

Las letras en sí mismas tienen sustancia y forma, especialmente en su forma escrita, aunque mucho menos, o bien en un sentido espiritual, en su forma hablada o conceptual. Lo que era la tinta en la imagen anterior,

[32] Como por ejemplo en *Or ha-sejel*, cap. 8, sección 5, que está publicado por A. Jellinek, *Philosophie und Kabbala*, libro I, 1854, pp. 39-40, así como en su comentario sobre el libro *Yetzirah*, *Gan naul*, Ms. Munich, hebreo 58, fol. 320b.

[33] *Ner Elohim*, Ms. Munich 10, fol 164b. Tengo dudas en cuanto a si este libro fue escrito por el mismo Abulafia o por alguno de sus discípulos.

que transforma este elemento formal en materia, es, en la creación orgánica y en el nivel humano, la semilla que ya contiene en sí la sustancia y las formas que evolucionarán a partir de ella.[34]

El momento más significativo en el misticismo lingüístico de Abulafia se halla, sin embargo, en su doctrina de la combinación de las letras y su movimiento a través de las diferentes vocales. Abufalia lo considera como el verdadero conocimiento de la profecía, esto es, como el camino metódicamente seguro en el que se prepara uno mismo para el contacto con la palabra de Dios, el lenguaje divino, que es parte de la capacidad del lenguaje humano. El portador de este divino acto del habla, el *dibur 'elohi* es, al menos para Abulafia, el "intelecto activo" que se había transformado, en las filosofías árabe y judía de la Edad Media, de una capacidad intrínseca en el alma del hombre, tal como estaba concebida en la psicología de Aristóteles, en una potencia cósmica que, por ejemplo en Maimónides, aparece como la inteligencia de la última esfera sobre el mundo sublunar. A cada una de las esferas de la cosmovisión tolomeica, correspondía una inteligencia inherente a ella, que era una operación intelectual del designio creativo divino. Estas inteligencias emanan una de la otra, y la última, el *intellectus agens*, es la potencia cósmica de la que se originan todas las formas de la creación visible. En el sentido dado por la filosofía árabe clásica y su elaboración en manos de Maimónides, la profecía consiste en unir la mente humana, que se actualiza a sí misma por el proceso del pensamiento y es un fenómeno vigorizante,

[34] *Philosophie und Kabbala*, p. 17. La carta abierta, impresa en las "siete maneras", en la que puede obtenerse un entendimiento de la *Torah*, contiene una recopilación condensada de las líneas de pensamiento de Abulafia, como aparecen desarrolladas en detalle en sus otros escritos.

con esta potencia dadora de forma, que comunica lo divino a la mente mediante imágenes que se producen en su imaginación, en ese contacto profético. Abulafia toma esta teoría de la profecía como una unión de las capacidades intelectuales e imaginativas del hombre más altamente desarrolladas, con el *intellectus agens*.

Lo que resulta novedoso es la doctrina de la esencia lingüística de esta asociación. Debe decirse al respecto que Abulafia llegó en ayuda del uso lingüístico filosófico del hebreo medieval, en donde el adjetivo *devari*, que literalmente significa "lingüístico" (como Abulafia lo entendió), generalmente tiene el significado de "sensible" o "racional". Lo que en el lenguaje de los filósofos se llamaba capacidad razonadora del hombre pudo entenderse, por lo tanto, como capacidad lingüística.

Abulafia une esas esferas en las que –como ya se ha demostrado previamente– el libro *Yetzirah* permite que las 22 letras queden fijas. Por sus variadas combinaciones, estas letras dan lugar a los sonidos originales del lenguaje. Abulafia las relaciona, como en Maimónides, con la décima esfera de la cosmogonía medieval, cuyo intelecto es la razón cósmica o *intellectus agens*. Por eso puede decir que, de acuerdo con el autor del libro *Yetzirah*, las 22 letras que son la base de todo lenguaje, se mueven en la décima esfera, que es la más eminente entre todas las esferas de la realidad y la primera en términos de clasificación. Ésta es a la vez la esfera de la *Torah* y de los mandamientos divinos, por la que se guían todas las cosas de arriba y de abajo y de la que se dijo: el Cielo fue creado por la palabra de Dios y toda la hueste celestial, por el aliento de su boca.[35] La esfera, el lenguaje y la

[35] *Or ha-sejel*, Ms. Munich 92, fol. 43b.

Torah son, por lo tanto, lo que se presenta en el más alto estado del hombre en contacto con el *intellectus agens*. En éste queda encerrado el "misterio de los lenguajes". En el último análisis, todos los lenguajes del mundo surgen de este misterio, aun en lugares donde aquéllos no sólo brotan de la capacidad natural general del habla y se forman a partir de ella –como es el caso del hebreo, considerado como un lenguaje original– sino que también se basan en detalle en la mera convención del ser lingüísticamente dotado. La confusión babilónica del lenguaje, es cierto, produjo y fragmentó el lenguaje sagrado en setenta lenguajes, pero en última instancia también éstos están todavía contenidos en él. "La causa original de la profecía reside en la forma de hablar que surgió de Dios y oyeron los profetas, por medio del lenguaje perfecto que abarca en sí los otros setenta lenguajes".[36] Abulafia desarrolla la explicación más cercana a la esencia del "habla interna" del hombre, que opera en el alma sensible, y toma como base las propuestas del libro *Yetzirah* que se refieren a la constitución del lenguaje. Esto lo hace particularmente en su trabajo *Or ha-sejel* –"La luz del Intelecto"– que tuvo amplia difusión en los círculos cabalísticos. El habla divina que viene de la esfera del intelecto activo que abarca a la vez razón y *Torah*, razón y revelación, representa la verdadera esencia de la profecía, y este intelecto es eficaz en relación con la capacidad lingüística del hombre.[37]

[36] *Philosophie und Kabbala*, p. 8.

[37] *Ibid.*, p. 4. En esta afirmación, Abulafia se basa en el famoso capítulo (II:36) del *Führer der Verwirrten* (*Guía de los Perplejos*) que trata de la esencia de la profecía. Sin embargo, falta el momento –decisivo para Abulafia– del ser (esencia) lingüístico de la profecía. Como sus explicaciones (I,65) ahí lo prueban, Maimónides se ha confundido por su rechazo de verdadera "habla de Dios", y la ha devaluado al campo de lo metafórico.

> Porque los corazones de los hombres son a Dios lo que el pergamino es a nosotros; el pergamino como sustancia transmite la forma de las letras que con tinta se le escriben. Así, para Dios, los corazones son como pizarras, las almas como tinta y palabras, que les llegan a ellos de Él; y esto es a la vez conocimiento, que es como la forma de las letras que estaban inscritas en ambos lados de las tablas de la alianza ... y aunque, para Dios, las palabras no son una de las formas del habla que pueden expresarse por el corazón que las absorbe, son sin embargo palabras.

En esta habla divina, el lenguaje coincide con el verdadero conocimiento intelectual que alcanza el profeta; y el conocimiento profético es totalmente idéntico a la corriente de palabras divinas que llegan a Él.[38]

Para Abulafia, el nombre de Dios es la expresión más alta, en la que se resume todo movimiento lingüístico, como en un foco. Es este nombre el que vibra en cada proceso de conexión de letras, y la conexión de sus conexiones hasta el nivel de lo infinito.[39] Todas las cosas creadas están dotadas de realidad en la medida en que participan de este "gran nombre" en cualquier grado que sea. El movimiento de las letras mismas también dibuja las letras del nombre divino en sus conexiones. Las combinaciones de las letras y las combinaciones de estas com-

[38] *Or ha-sejel*, fol. 66b.

[39] Abulafia considera, en el proceso del lenguaje, compuesto y formado por los nombres y las letras, que los métodos de la *gematría*, el acróstico y la sustitución de las letras de acuerdo con ciertas reglas, desempeñan un papel importante. De este modo, las sustituciones que según esta manera se dan, pueden intercambiarse y trasponerse una vez más desde otros puntos de vista. Con la ayuda de estos métodos puede entenderse todo lenguaje desde el desdoblamiento del único nombre de Dios hacia las combinaciones del alfabeto. Cuando Abulafia habla de las diez sustituciones, que así pasan a través de los elementos del lenguaje, considera que esta limitación puede ser atribuida solamente a la debilidad de la facultad de comprensión del hombre. En principio, este proceso de la sustitución de las letras puede llevarse al campo de lo infinito. *Cf. Philosophie und Kabbala*, p. 4, antes del pasaje mencionado en la nota 37.

binaciones y así sucesivamente, en las cuales se explica y se desarrolla explícitamente el nombre de Dios a través de lo escrito, letras fonéticamente habladas e interiormente concebidas, hasta donde lo permite el lenguaje humano, contienen todas las verdades posibles, las áreas intelectuales del conocimiento, no sólo de la ciencia humana sino también de las cosas divinas. Cada acto en que las letras se combinan de esta manera es también un acto de conocimiento, aun cuando este conocimiento nos sea oscuro e indescifrable. Como resultado, Abulafia puede a la vez incluir las verdades metafísicas de la filosofía, que según él encontraron su cenit en Maimónides, al igual que puede incluir las verdades del misticismo que, en esencia, es idéntico al camino que lleva a la profecía, en este conocimiento de la conexión de elementos lingüísticos. Porque todo fluye de este conocimiento y todo está fundado en él, al que él mismo llama *hojmat ha-tzeruf*, y que se conoce como conocimiento del proceso de combinación.

Ya he señalado en este trabajo que el lenguaje de Dios del que hablan los cabalistas no tiene ninguna gramática. Se puede decir, no obstante, que la *hojmat ha-tzeruf* de Abulafia representa un curso de este lenguaje, aun si este curso no es precisamente gramatical. Por supuesto, no menos que cualquier doctrina lingüística, es una enseñanza para la meditación ordenada, cuyo objeto no son imágenes ni símbolos, sino las letras y los nombres de Dios: de hecho, el solo y único "gran nombre" de Dios. En este punto no entraré en este aspecto místico del tema, que se aparta de la representación elemental; representa simplemente una proyección de su teoría lingüística en la doctrina de la progresiva meditación sobre el lenguaje como un camino hacia el conocimiento místico. Para él, la *hojmat ha -tzeruf* es el "conocimiento de la lógica más alta e interna

(es decir, mística)" que puede prescindir de la lógica silogística.[40] Porque los "misterios de la *Torah*", que están expuestos en ella son, por su misma naturaleza, dialécticos –como dice Abulafia haciendo uso de una ambigüedad extremadamente atrevida en la expresión hebrea *sitrei torah*. Estos misterios no son sólo misterios; son también contradicciones y paradojas. Es la solución a los misterios que promete la absorción en la *hojmat ha-tzeruf*.[41] Esta última es el "conocimiento profético". Comparado con éste, el conocimiento adquirido por los filósofos y los metafísicos en cualquier sentido es de un orden extremadamente inferior. Es por lo tanto la madre de todas las otras formas de conocimiento, que derivan su fuerza de ella, y quienquiera que la domine logrará directamente y "con facilidad" esa profética consonancia con el *intellectus agens*.[42]

Este conocimiento más profundo une a los lenguajes unos con otros. Hasta los lenguajes extranjeros están incluidos en el conocimiento de este misticismo lingüístico.[43]

> Oí la voz de mi corazón más profundo y me apresuré a obedecer su mandato y a satisfacer su deseo, e hice lo que era deseado y escribí nombres y los combiné y los revisé y los analicé en la fragua del pensamiento, que estaba situada en mi cabeza, y lo que estaba en mi cabeza se volvió preciso –hasta que dos lenguajes surgieron de ella (de las alteraciones en las combinaciones

[40] *Philosophie und Kabbala*, p. 15.

[41] *Caja ja-nefesh*, Ms. Munich 408, fol. 71b–72a. *Cfr.* a este respecto Al. Altmann en *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 80, 1936, p. 311.

[42] *Philosophie und Kabbala*, p. 6.

[43] Esto está en contraste con la concepción del *Zohar*, que (en III, 204a) reconoce un significado místico sólo al lenguaje sagrado, pero no al lenguaje de otros pueblos.

del nombre), que llegaron en ayuda de la lengua judía (hebreo); éstos eran el griego y el latín.[44]

Ya que, por un proceso de corrupción, todos los lenguajes han surgido del lenguaje sagrado original, en el que se establece y se explica directamente el mundo de los nombres, y por esta razón están asociados aun más inmediatamente con él.[45] Así como todo lenguaje tiene su foco en el nombre de Dios, también puede ser remitido a este punto focal. Como dice Abulafia, el místico funde de nuevo todos los lenguajes y los remodela en el único lenguaje divino, con el resultado de que él se hace completamente consciente de que en cada serie de palabras que pronuncia articuladamente, su pronunciación está compuesta por las 22 letras sagradas. El nombre de Dios se condensa a partir del movimiento y la mutabilidad de estas letras, lo que se acentúa al hacer una comparación naturalista con la manera en que se produce la mantequilla por la rápida rotación de la leche.[46] Por supuesto, debe tenerse cierta precaución, porque un procedimiento no guiado o falsamente dirigido en esta "revolución de letras" puede producir efectos demoniacos y peligrosos en vez de resultados espiritualmente místicos. Las consecuencias de dichos procedimientos falsos en las empresas de la *hojmat ha-tzeruf* se tratan más de una vez en los escritos de Abulafia;[47] Satanás aparece en lugar del nombre y, para

[44] *Sefer ha-'ot*, ed. Jellinek, en el "Jubelschrift zum 70. Geburtstag von Gratz", 1887, p. 71.

[45] Así expresado en el prefacio a *Maftej ha-jojmot* de Abulafia, Ms. Parma de Rossi, 141, fol. 3a.

[46] *Philosophie und Kabbala*, p. 20.

[47] *Ibid.* Al igual que en su *Cajei ha-'olam ha-ba*, *cfr.* los pasajes relativos en mi catálogo de los manuscritos cabalísticos en Jerusalén, 1930, pp. 25-26.

Abulafia, Satanás coincide claramente con el espíritu de la naturaleza no restaurada.

El verdadero "mundo futuro", lugar de bienaventuranza que se ilustra en un atrevido juego de palabras, es el "mundo de las letras" y se revela al místico en la *hojmat ha-tzeruf*.[48] La riqueza infinita de este mundo de letras es evidente; de hecho, podemos decir que "en la Cábala cada letra individual es un mundo en sí mismo".[49] En un mundo así, las letras, que por otro lado se conciben como formas y signos misteriosos, forman por su parte la sustancia que en sí misma permanece igual a través de los movimientos de las letras que se interconectan unas con otras. Las formas son ahora los significados –el sentido primigenio– que el observador puede atribuir a estas combinaciones de acuerdo con el grado de su facultad intelectual de conocimiento. Las letras son, así, la sustancia y la forma del mundo intelectual, cada una en concordancia con las diferentes perspectivas desde las que es observada. Además, en estas combinaciones reside un sentido que para nosotros, con nuestro limitado poder de entendimiento, no tiene conexión con ningún significado palpable. Este sentido viene de la complejidad total del mundo y se volverá palpable sea por un progreso en la comprensión, sea por una iluminación y un cambio mesiánicos. De esta manera, Abulafia fue capaz de remitirse a los nombres divinos místicos e incomprensibles de los antiguos escritos de la *Merkabah*, de los que se hizo mención al principio

[48] *Imrei Shefer*, Ms. Munich 285, fol. 75b.

[49] *Sefer ha-meliz*, Ms. Munich, 285, fol. 10. Igualmente en *Zohar* I, 4b, se lee en conexión con Isaías 51:16: "formo mis palabras en tu boca". La nueva y auténtica palabra que el hombre habla en la *Torah* está ante Dios, quien la besa y la corona con setenta coronas místicas. Y esta palabra entonces se extiende en el movimiento a su propio nuevo mundo, "un nuevo cielo y tierra".

de este trabajo.[50] Esos escritos forman elementos de significado no desarrollados entre los nombres que, en su totalidad, determinan la *Torah* como un *corpus mysticum.* Abulafia establece firmemente que el conocimiento divino en el camino del misticismo lingüístico es superior al que se requiere en el camino de las diez *Sefirot.* El conocimiento de la manifestación de Dios en sus diez *Sefirot* sólo tiene un valor propedéutico cuando se compara con los sondeos en los misterios del lenguaje, sin importar cuán importante pueda ser en sí mismo.[51]

Al término de sus observaciones, Abulafia se encuentra todavía frente al problema del carácter mágico del lenguaje. Empezamos con estas consideraciones acerca de la propiedad mágica de la palabra y del nombre, y hasta aquí hemos seguido sus metamorfosis hacia el misticismo, pero a este respecto, las implicaciones de lo mágico están todavía por alcanzarse. La conciencia de la fuerza inmediata que emana de las palabras, pero sobre todo y fundamentalmente de las palabras que son purificadas al máximo y aparentemente no tienen significado pero que sin embargo están cargadas de él, está presente en muchos sentidos en los escritos de Abulafia. Sin embargo, en relación con cualquier tipo de práctica mágica y teúrgica adopta una actitud de rechazo absoluto. Ve en ellas una absoluta vulgarización de una clase profundamente espiritual de magia, y sería francamente impensable que él mismo lo negara. La magia existe para él como lo que no es comunicable y, por lo tanto, como lo que irradia de las palabras. Hay una dimensión de magia profundamente

[50] *Philosophie und Kabbala*, p. 21.

[51] En la carta abierta publicada por Jellinek (*Auswahl kabbalistischer Mystik*, libro I, 1853) escrita por Abraham Abulafia a Barcelona, pp. 16-17.

intrínseca, que no está sujeta a la prohibición del mago, de la magia practicable. De hecho, ésta es la forma de magia practicada por los profetas; los "signos" que dan los profetas para legitimar su mensaje coinciden con esta fuerza mágica interior a ellos mismos.[52] Cualquiera que, sin este *status*, se permita intervenir en la Creación, por decirlo de una manera técnica, o que proclame ser capaz de tal intervención, queda bajo el poder de las tentaciones del conocimiento mántico, o sea de la magia en el sentido usual. Tal disciplina, el "conocimiento de los demonios", de hecho no prescinde de fundamentos reales, sino que más bien representa una falsificación, porque es una vulgarización del verdadero misticismo dirigida a lo puramente externo.[53] La magia, en principio, es posible pero reprensible, y el mago es un maldito. Se ha entregado, no al Señor o *dominus*, sino al demonio o *daemones*.[54] Para él, Satanás es la cualidad material de la naturaleza,[55] y el cabalista que lo somete a su fundación espiritual, lo destrona.[56] Como resultado de su absorción en el nombre de Dios, foco de toda la Creación, el cabalista está dotado con el poder "para reducir a la nada el poder del mago".[57]

En conclusión, regresaré una vez más al pensamiento central que hemos tratado de trazar aquí. El nombre de Dios es el "nombre esencial", la fuente original de todo

[52] Este pensamiento se desarrolla particularmente al final de *Or ha-sejel*, fol. 67b.

[53] Como en *Ner Elohim*, Ms. Munich lo, fol. 141b. La polémica contra la creación del Golem también es pertinente aquí, fol. 172b.

[54] *Cajei 'olam ha-ba*, Ms. Oxford, Neubaer 1646, fol. 205b.

[55] *Cajei ha-nefesh*, Ms. Munich 408, fol. 53b.

[56] *Cf.* el pasaje de *Cajei 'olam ha-ba* en mi catálogo de los manuscritos cabalísticos, p. 29.

[57] *Or ha-sejel*, fol. 42b.

lenguaje. Cualquier otro nombre con el que se puede llamar o invocar a Dios, coincide con una actitud determinada, como lo muestra la etimología de los nombres bíblicos; sólo este nombre único no requiere de ninguna clase de referencia a una actividad. Para los cabalistas, este nombre no tiene "significado" en el sentido tradicional del término; no tiene significación concreta,[58] y la no significación del nombre de Dios indica su situación en el punto central de la revelación, en cuya base se mantiene. Detrás de cada revelación de un significado en el lenguaje y, como los cabalistas lo veían, por medio de la *Torah*, existe este elemento que se proyecta sobre y más allá del significado, pero que en primera instancia hace posible que se dé el significado. Este elemento es el que dota de significado a cualquier otra forma, aunque no tiene significado en sí mismo. Lo que aprendemos de la Creación y de la revelación, la palabra de Dios, es infinitamente susceptible de interpretación, lo que se refleja en nuestro propio lenguaje. Su irradiación o sonidos, que captamos, no son tanto comunicaciones como llamados. Lo que tiene significado –sentido y forma– no es la palabra en sí misma, sino la tradición detrás de esta palabra, su comunicación y reflexión en el tiempo; esta tradición, que tiene su propia dialéctica, pasa por ciertos cambios y es eventualmente transmitida en un suave y anhelante murmullo. Puede haber ocasiones, como en nuestros tiempos, en las que ya no puede ser transmitida, en las que la tradición se calla y en esto, entonces, consiste la gran crisis del lenguaje en la que nos encontramos. Ya no somos capaces de alcanzar la última cúspide de ese misterio que una vez lo habitó.

[58] Al principio de este trabajo he usado la formulación de Cordovero, que aparece en *Pardes Rimonim* cap. 19, sección 1.

El hecho de que el lenguaje pueda hablarse, se debe, en opinión de los cabalistas, al nombre que está presente en el lenguaje. Cuáles serán el valor y la importancia del lenguaje –el lenguaje del que Dios habrá sido apartado–, es la pregunta que deben plantearse los que todavía creen que pueden oír el eco de la desaparecida palabra de la Creación en la inmanencia del mundo. Es una pregunta cuya respuesta, en nuestros días, tal vez sólo la tengan los poetas. Pues los poetas no comparten la duda que la mayoría de los místicos tienen respecto al lenguaje. Y los poetas tienen un vínculo con los maestros de la Cábala, aun si rechazan la formulación teológica cabalista por ser todavía demasiado enfática. Y este vínculo es su creencia en el lenguaje como un absoluto, como si estuviera constantemente abierto por la dialéctica. Su creencia en el misterio del lenguaje es lo que se ha vuelto audible.

Acta poetica 9-10
primavera-otoño 1989

Moshe Idel

Lenguaje, Torah y hermenéutica en Abraham Abulafia

(*traducción de Belinda Cornejo*)

*Introducción**

La Cábala de Rabí Abraham Abulafia se conoce con dos nombres, ambos utilizados en sus escritos: la Cábala extática que es, literalmente, la profética, la *Kabalah Nevuit*, a saber, la que trata con esa clase de misticismo que muestra al cabalista la forma de obtener una experiencia mística concebida como profecía; y la Cábala de los Nombres, es decir, de los Nombres divinos (*Kabalat Hashemot*), o sea la clase de misticismo que muestra la manera de lograr esa experiencia extática. Esta segunda forma estaba enfocada a la práctica de la recitación de los nombres divinos y de varias combinaciones del alfabeto hebreo.[1] La técnica de combinar letras, usada para obtener experiencias místicas, fue usada también, en el sistema hermenéutico de este cabalista, como método exegético avanzado que permite al místico penetrar en los estratos más profundos de las Escrituras. Es el punto culminante de un método

* Este ensayo forma parte del reciente libro de Moshe Idel, *Language, Torah and Hermeneutics*, publicado por la State University of New York Press (Suny), 1988.

[1] *Cf.* Idel, *The Mystical Experience*, cap. I.

exegético más complejo que pasó inadvertido a los estudiosos modernos de las hermenéuticas, cabalística y judía, y que será expuesto aquí, por primera vez, de un modo más detallado. Para comprender, sin embargo, la materia prima a la que se aplican estos recursos hermenéuticos, revisaremos los puntos de vista que sostenían Abulafia y algunos de sus seguidores con respecto a la naturaleza del lenguaje, así como su concepción de la *Torah*, objeto principal de la investigación hermenéutica.

Podemos decir que la percepción que Abulafia tiene del lenguaje y de la interpretación está dirigida básicamente hacia lo alegórico, hecho que influye decisivamente en su concepción de la *Torah*, en sus propias revelaciones y en sus interpretaciones de las mismas. Siguiendo la línea del aristotelismo medieval, la alegoría alude indirectamente a los procesos psicológicos que consisten en las relaciones cambiantes entre los poderes internos involucrados en el proceso psicológico: el intelecto y la imaginación. Las interpretaciones que hace de las Escrituras y de sus propias revelaciones lo llevan, una y otra vez, a descodificar textos y experiencias como reveladoras de las diversas fases de la relación entre estos dos sentidos internos.[2]

Sin embargo, lo que caracteriza a la hermenéutica de Abulafia, no es sólo esta tentativa alegórica, evidente en toda la literatura medieval; también es importante la sobreposición que hace de la combinación de letras por encima del método alegórico. Si lo primero es de origen sefaradí y fue cultivado por los judíos durante varias generaciones anteriores a Abulafia, lo segundo fue expuesto por primera vez de un modo elaborado en el ambiente Ashkenasí, entre los llamados Ashkenasí Jasidim de los

[2] *Idem*, 144-145, y el final de la introducción.

siglos XII y XIII. Sin relación alguna con la interpretación alegórica, los pietistas judío-alemanes describieron varios métodos complejos que podían ser utilizados para comprender los significados ocultos en la *Torah*. Aunque los métodos hermenéuticos avanzados de Abulafia se derivan obviamente de fuentes Ashkenasí, parece, sin embargo, que el énfasis particular que pone en la importancia de la combinación de las letras, es único en él.[3] Es más, mientras que los pietistas estaban motivados por una fuerte tendencia conservadora, que se centraba en el reforzamiento de la forma crucial de la adoración judía, mediante el establecimiento de la relación entre las estructuras numéricas de las oraciones y sus contrapartes bíblicas, la motivación de Abulafia era, básicamente, un deseo de innovación que culmina, como veremos más adelante, en la libre reestructuración de la composición de las letras del texto bíblico, que debe ser "interpretada".[4] Más allá de extraer solamente el significado alegórico de algún texto bíblico, método derivado de la tradición masorética, Abulafia muestra la manera de interpretación que consiste en regresar el texto a su forma más elemental, como un conglomerado de letras por combinar, infundiéndole nuevos significados al nuevo "texto". Si el método alegórico de los filósofos judíos medievales consistía en reinterpretar la escritura en formas novedosas, esto se hacía, sin embargo, bajo la suposición, explícita o implícita, de que

[3] No se dispone de ningún estudio detallado de la hermenéutica de los pietistas de Ashkenasí, a pesar de que es una cuestión importante de su pensamiento místico. Véase, por el momento, Joseph Dan, "The Ashkenazi Hasidic 'Gates of Wisdom' en G. Nahon-Ch. Touati (Ed.), *Hommage a Georges Vajda* (Lovaina 1980) pp. 185-189.

[4] Véase J. Dan, *The Esoteric Theology of Ashkenazi Hasidim*, Jerusalem 1968, 56-57 (en hebreo).

la novedad no tendría ningún impacto en la estructura del texto, cuya integridad quedaba salvaguardada desde el punto de vista estructural. Éste es también el caso de la interpretación simbólica que hacen los cabalistas teosóficos. Al transformar el texto en una textura de símbolos relacionados con la configuración divina de las *Sefirot*, o con el mundo demoniaco, estos cabalistas se preocupaban por indicar repetidamente que el significado literal del texto quedaba preservado, puesto que el orden de las letras permanecía intacto.[5] En ambos casos se superponía un cierto argumento a los relatos bíblicos, infundiéndoles así los detalles de otras teologías. El argumento podía ser físico, relacionado con los cuatro elementos, o bien filosófico, referido a las relaciones, o entre intelecto y alma, en caso de que se manejaran fuentes neoplatónicas, o entre intelecto e imaginación, en caso de que los textos estuviesen orientados aristotélicamente. De uno u otro modo, se establecía un cierto diálogo entre la teología preexistente y el texto, de tal manera que no sólo era reinterpretado el texto, sino que, además, en cierto grado, se transformaban también los procesos extrabíblicos, al intentar fundirlos con el texto.

Con Abulafia, tal diálogo puede ocurrir sólo en ciertos niveles de interpretación; a partir del momento en que utiliza los métodos avanzados de interpretación, que destruyen literalmente el orden regular del texto, la textura bíblica se concibe únicamente como un punto de partida, que no puede imponer su estructura particular al intérprete. Finalmente, la disección poderosa del texto permite, según Abulafia, que surja o que ocurra una ex-

[5] Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, 200-210, donde discutí también algunas divergencias entre la exégesis de Abulafia y la de los cabalistas teosóficos.

periencia profética en la que el místico puede establecer un diálogo con la entidad revelada que es, al menos en algunos casos, una proyección de su propia fuerza mística.[6] Si cada intérprete se encuentra a sí mismo en el texto interpretado, se puede decir que Abulafia representa uno de los ejemplos más extremos de semejante autodescubrimiento. Si alguien puede dar expresión a su experiencia regularmente mediante un giro particular en la comprensión de un texto, Abulafia transforma su experiencia en un texto; la experiencia es, en su más alta expresión, un proceso creador de textos. Este interés por una actitud interpretativa-experimentadora-creadora con respecto al texto, lo materializó al escribir sus libros proféticos, uno de ellos titulado *Libro del Haftarah*, obra profética que ha de ser leída en la sinagoga después de la lectura de partes del *Pentateuco*, en vez de una sección de los profetas bíblicos.

Aunque estaba profundamente fascinado por el poder del lenguaje y, más específicamente, del lenguaje hebreo, podemos percibir en Abulafia un intento de trascenderlo, al desconstruir al lenguaje como un instrumento comunicativo, de modo tal que se transforma en una serie de combinaciones sin sentido de letras que, siguiendo reglas estrictamente matemáticas, llevarían al místico más allá del estado normal de la conciencia. Al igual que los magos antiguos, Abulafia invoca el influjo divino mediante una serie de permutaciones de consonantes y vocales, que son principalmente místicas y, en el caso de la creación del *Golem*, también esencias mágicas del lenguaje.

El fenómeno de desintegración del texto bíblico debe entenderse como parte de la creencia de que el espíritu

[6] *Idem*, *The Mystical Experience*, 144-145.

divino está presente y activo nuevamente.[7] Los esfuerzos interpretativos en el judaísmo fueron asumidos cuando se supuso que la relación entre el hombre y lo divino era ya parte de un pasado glorioso: sólo cuando se llegó a la estabilidad del texto por la certeza de que ninguna nueva revelación agregaría ni disminuiría en nada el corpus canónico, se hicieron intentos por descodificar las implicaciones del texto dado. El intérprete vino en sustitución del profeta, como parte del establecimiento de la relación entre el hombre y Dios, ahora mediante un texto omnisciente y que lo abarca todo. Está colocado entre Dios y la sociedad; ahora, entre él y Dios, se halla un canon rígidamente estructurado como un hecho religioso esencial. El intérprete podía entender la actividad del espíritu divino como parte del pasado y como algo encarnado en el Libro. Cuando el espíritu divino entró de nuevo en la historia de la espiritualidad judía, según los cabalistas medievales, el intérprete logró una mejor situación; podía, aunque no era realmente necesario, verse a sí mismo como colocado entre Dios y el Texto. Al principio de la experiencia interpretativa, inclusive según Abulafia, el canon debe ser entendido como un orden establecido que desempeña, como el lenguaje mismo, un papel mediador en los asuntos humanos, pues la función del proceso interpretativo consiste en extraer los varios significados implícitos en éste. Sin embargo, al avanzar en el camino de la vida mística, el intérprete trasciende esta posición frente a un texto y a un lenguaje estructurados que intervienen entre él y Dios, y penetra a través del velo que representa esta estructura, para lograr una posición en la que se siente más cerca de Dios.[8]

[7] Sobre la relación entre la hermenéutica y la revelación, véase *idem*, *Kabbalah: New Perspectives*, pp. 234-243.

[8] Abulafia vuelve a la situación precanónica cuando el profeta podía estar

La pregunta típica que surge al tratar los problemas antes mencionados es hasta qué punto Abulafia, o cualquiera que siga el camino de la Cábala profética, abre el camino a una perspectiva antinómica. ¿No implica este impulso hacia la desconstrucción del texto, un antagonismo esencial frente a los valores expresados en el mismo? La respuesta es, creo yo, bastante compleja. Si el "antinomismo" se define como una resistencia o una oposición al contenido de un cierto *nomos*, Abulafia bien puede ser excluido del círculo de los místicos 'antinómicos'. Él no presenta una visión alternativa de alguna manera práctica de vida que deba ser sugerida a la multitud. Hasta donde los contenidos del texto revelado se dirigen al *vulgus*, es tan "nómico" como cualquier gran figura *halájica*, tal como lo es Maimónides. El sentido literal de la *Torah* es, según parece afirmar claramente en sus escritos Abulafia, tan inmutable como el mundo. En contraste con el concepto de los cabalistas teosóficos, que prevén un cambio en la naturaleza y forma de la *Torah* en otro eón o *Shemitah*, para bien o para mal, como lo creen el autor anónimo de *Sefer Hatemunah* y los de su círculo, Abulafia es un tradicionalista.[9] Considera a la historia o al tiempo como periodos en los que son posibles varios cambios, pero estos cambios no alterarán, básicamente, el ideal de trascender lo imaginativo en favor de lo intelectivo, que son los motivos esenciales de su concepción de la significación alegórica de la *Torah*. Aun en el futuro, no será posible ningún cambio

en contacto directo con la divinidad sin la mediación del texto. Véase Michael Fishbane, *Biblical Interpretation in Ancient Israel*, Oxford 1985, pp. 108-109, 245, David Weiss-Halivni, *Midrash, Mishnah and Gemara*, Cambridge, Mass, and London, 1986, p. 16 e Idel, "The Infinities of Torah in Kabbalah", pp. 141-142, en *Midrash and Literature*, New Haven and London, Yale University Press, 1986.

[9] G. Scholem, *Origins of the Kabbalah*, 460-474.

en la meta; por lo tanto, la *Torah* seguirá cumpliendo las mismas funciones: para el *vulgus* funcionará en el nivel literal; para los místicos, en el nivel espiritual. En algunos de los cabalistas teosóficos, la actitud hacia el tiempo, inclusive el tiempo cósmico, es diferente. Presidido por *Sefirot* distintas, cada eón tiene una cualidad propia y, con ellas, la *Torah* cambiará su presente configuración espiritual. Según otro punto de vista, expuesto por el cabalista anónimo que escribió *Sefer Tikune Zohar* y *Raya Mehemna*, hay una *Torah* ideal, *Torah De Azilut*, que sucederá a la actual *Torah Deberiyah*.[10] En ambos casos, estos cabalistas teosóficos prevén un tiempo en el que esta *Torah* dada funcionará de una manera distinta. Según Abulafia, esto es imposible porque la *Torah* es, en un cierto nivel, idéntica al mundo de las formas, o a Dios mismo, un hecho que complica la suposición de que pueda ocurrir un cambio básico en su naturaleza. Hasta aquí, la actitud de Abulafia puede ser considerada tradicional.

En lo que se refiere a la posición de los mandamientos de la *Torah* aquí y ahora, con relación a la pequeña *élite* que alcanza la cúspide de la espiritualidad, su perspectiva es ambigua. Es obvio que consideraba su propio sistema como la culminación del ideal religioso judío; luchar por una vida en contacto directo con lo divino es, según él, la quintaesencia del judaísmo. Sin embargo, los modos específicos de materializar este tipo de espiritualidad, como proponen sus manuales místicos, son técnicas "anómicas". En el momento en el que alguien decide penetrar al Mundo-Por-Venir estando en esta vida, puede hacerlo, de una manera neutral para el *modus vivendi* específicamente judío, visto como el acatamiento de los man-

[10] *Idem*, *On the Kabbalah*, 66-73, 83-85.

damientos. Como parte de un camino místico, según se propone en los manuales de Abulafia, el comportamiento ritualista parece no desempeñar ningún papel importante. Como directrices hacia una cierta *gnosis* espiritual y como formas de acción humana, los mandamientos que deben cumplirse en la vida diaria son, con seguridad, relevantes hasta el momento en que el místico llega al cuarto de aislamiento y concentración para llevar a cabo su tipo de ritual, que consiste en pronunciar los nombres divinos y las combinaciones de letras de los alfabetos. Estos mandamientos pueden ser, de hecho, indispensables, aun después de que el místico regresa del Mundo-Por-Venir a este mundo. Pero parecen neutralizarse en los momentos de elevación espiritual.

Permítaseme comparar la actitud de Abulafia hacia la *Torah* con la de sus contemporáneos, los cabalistas de Castilla. En el libro del *Zohar* y en los escritos de algunos cabalistas estrechamente relacionados con las ideas expresadas en el *Zohar*, como los del Rabí Joseph Gikatilla y el Rabí Joseph de Hamadan, la *Torah*, como un todo, se concibe como la encarnación de un poder divino, o del complejo de poderes divinos llamado *Sefirot*.[11] Como una encarnación, ella –y el lenguaje en su expresión visual en las letras– es un cuerpo cuya integridad debe ser cuidadosamente preservada, pues cualquier adición, sustracción o disminución es dañina para este corpus místico. En el caso de la bien conocida parábola de la *Torah* como una doncella, hallamos una total personificación de la *Torah* como una entidad femenina que entra en relación directa con el místico. Puede éste convertirse en esposo de la *Torah*, si es capaz de penetrar en sus niveles más profundos. La

[11] Véase Idel, "The Concept of Torah", pp.66-67.

personificación del *Zohar* va de acuerdo con la imaginería medieval en la que la Naturaleza, la Sabiduría y la Iglesia son vistas en términos de personificación femenina. Tal personificación está completamente ausente de la Cábala de Abulafia y, hasta donde nos ha podido llegar la literatura, de la Cábala extática en general: no aparece ni en las obras del Rabí Isaac de Aco ni en el anónimo *Shaare Zadek*, o en el *Sullam Haaliyah* de Albotini. Parece ser que esta imaginería era parte del patrimonio legado por la Cábala teosófica, pudiéndosele hallar, además de en el *Zohar*, en las revelaciones de la *Mishnah* del Rabí Joseph Karo.[12]

En la Cábala extática, la imaginería relacionada con la *Torah* es de tipo geométrico, el punto o el círculo,[13] y el primero no es sólo un recurso literario, sino además, en el caso del Rabí Isaac de Aco, también una experiencia.[14]

Esta imaginería parece estar más inclinada hacia una concepción alegórica que hacia la percepción simbólica de la Cábala teosófica. Más allá de esta diferencia, parece que la actitud que Abulafia sostiene con respecto a la *Torah* está motivada por una tendencia, no a poseer una personificación mítica, tan evidente en el *Zohar*, sino a trascender la taxonomía de un texto destinado al *vulgus*, en favor de una concepción abstracta e intelectualizada de la *Torah* como idéntica al campo de las entidades separadas, según la terminología medieval.[15] La ausencia

[12] Véase R.J.Z. Werblowski, *R. Joseph Karo. Lawyer and Mystic*, Filadelfia 1977, pp. 257-277.

[13] *Cf.* cap. 2.

[14] Véase Idel, *The Mystical Experience*, 114-115.

[15] Véase Scholem, *On the Kabbalah*, 55-56; Idel, *Kabbalah: New Perspectives*, pp. 227-229.

de una imagen femenina de la *Torah* debe relacionarse, al menos en el caso de Abulafia, con su concepción del intelecto del místico como una entidad femenina en relación con el Intelecto Activo, la *Torah* masculina y supernatural al mismo tiempo.[16] La Cábala teosófica, enfocada como está a los símbolos rituales de la *Shejinah*, se inclinaba más a representar al místico como masculino en su relación con el mundo supernatural, incluyendo a la *Torah* personificada.

El acercamiento teosófico a la *Torah* y al lenguaje como cuerpos míticos orgánicos que han de ser estudiados en profundidad, tiene su paralelo, en la doctrina de Abulafia, en la idea de que el máximo significado místico está por ser descubierto en la libre combinación asociativa de las letras cuyos eslabones están separados para permitir el surgimiento de la nueva combinación. La desconstrucción tiene que preceder a la reconstrucción, puesto que la *Torah* es más un proceso que un ideal estático. De hecho, la Cábala teosófica y la actitud midráshica en general, conciben a la *Torah* como una entidad dinámica, cuyos tesoros recónditos revela continuamente el intérprete. Su perspectiva de la *Torah*, sin embargo, incluye un elemento cardinal del organismo dinámico: la *Torah* puede ser un Árbol, una Doncella, la *Shejinah* personificada. Entender una faceta de este cuerpo no implica su desintegración; tampoco se espera que el cabalista manipule los varios órganos de este cuerpo, sino para contemplarlo tal como es: la *Torah* se concibe como una forma dada, perfecta. La estructura básica del verso, del periscopio y del texto entero se mantiene, a pesar de la simbología atrevida que le infunde el cabalista teosófico. Esto difiere completamente de las

[16] *Cf.* Idel, *The Mystical Experience*, p. 205.

últimas etapas de la hermenéutica de Abulafia. El texto se vuelve un pretexto para el subsecuente proceso de perseguir una experiencia mística, más que una comprensión profunda del texto.

Esta disolución del texto canónico está evidentemente relacionada con la suposición de que los elementos que construyen el texto tienen un significado por sí mismos, aun en su existencia aislada. El concepto de que todas y cada una de las letras pueden ser consideradas en sí mismas como un nombre divino, es básico para entender la acción desconstructiva de las últimas etapas de interpretación del método de Abulafia. Respaldado por tal suposición, que se origina en fuentes anteriores, la disolución del texto desde una construcción estructurada hasta una conglomeración de letras aparentemente sin sentido, puede ser entendida en la perspectiva adecuada.[17] La función ordinaria del lenguaje es posible debido a la imposición de un orden que relaciona a las letras poderosas en un contexto que sirve a un propósito básicamente pedagógico. Al atarlas, su fuerza se unifica, de modo que los hombres ordinarios se benefician de las direcciones que funcionan para instruirlos en el nivel más elemental. Esta monadización del lenguaje tiene un paralelo interesante en el proceso de transición del lenguaje clásico al lenguaje poético descrito por Barthes: su perspectiva de la disminución de la importancia de la palabra aislada en el lenguaje clásico, a favor de la formulación organizada, es supuestamente la evolución del lenguaje desde un enfoque primitivo en los sustantivos, o nombres, hasta su incorporación en un discurso gramatical más complejo. En el tipo de lenguaje descrito por Barthes como clásico, las

[17] Véase Idel, "Perceptions of Kabbalah".

palabras están *absenté* o *neutralisé* . El paso al lenguaje poético, moderno, que da énfasis a la importancia de la palabra individual, a expensas del discurso organizado, es aparentemente un retorno a la dimensión mágico-mística del lenguaje que fue vencida, según parece, por el habla informativa ordinaria.[18] Este redescubrimiento de la palabra funcionando sola, más allá de la red de las relaciones gramaticales, dota a la palabra de una densidad que recuerda los conceptos mágico-místicos de las letras individuales como nombres divinos. Abulafia no inventó el acercamiento monadístico al texto y al lenguaje: éste fue parte del patrimonio de la antigua literatura judía y fue aceptado también por algunos de los cabalistas teosóficos que precedieron a Abulafia.[19] Lo que parece ser original, sin embargo, es la transformación que hace de un concepto existente en un recurso hermenéutico.

Las personas que aceptan un texto o un canon dado, tienen una posición pasiva, o al menos se supone que están en los primeros pasos de su desarrollo espiritual. Las letras estructuradas estructuran a hombres desestructurados. Con la evolución espiritual, la persona se va volviendo más y más activa en relación con el texto, que gradualmente se vuelve menos estructurado, hasta que el intérprete llega al punto en el que puede estructurar las letras, que antes estaban desligadas de sus afinidades, a significados en un texto o en una palabra dados. Este proceso es paralelo al crecimiento gradual del componente espiritual del místico que se debe, en principio, al texto canónico o al lenguaje ordinario, pero que se libera de las ataduras de la naturaleza y es capaz de liberar a las letras

[18] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1972, 35-38.

[19] Véase Idel, "The Reification of Language", par. VI.

divinas de sus ataduras con el texto canónico.[20] Entre más espiritual es un hombre –en este caso, entre más libre sea en relación con el texto ordenado–, más espiritual es su interpretación. En el caso de Abulafia, al menos según sus últimos escritos, parece que el retorno del énfasis en las fuerzas inherentes de los elementos del lenguaje en sí mismos, comparados con su función en los textos tradicionales, evidencia una cierta alienación de los universos lingüístico, social y religioso prescritos por el judaísmo medieval.

Este trascender el sentido literal de las cosas va acompañado de la suposición de que, más allá de una aproximación filosófica al texto, hay un método supremo: el de la combinación de letras visto como la "sabiduría de la lógica interna y supernatural". Así como los filósofos examinaban el texto o las conclusiones alcanzadas por la gente usando las categorías lógicas aristotélicas, así examinaba el cabalista el texto bíblico con ayuda de su lógica, cuyas categorías eran extraídas del arsenal hermenéutico "tradicional": combinaciones de letras, acrósticos y numerología.[21] Hasta cierto punto, aun la similitud entre la exégesis alegórica de Abulafia y la de los filósofos, está limitada a un punto vital. Los filósofos aristotélicos proyectaban la física, la psicología y la metafísica aristotélicas sobre los textos bíblicos. Abulafia enfocaba sus interpretaciones alegóricas básicamente en el nivel psicológico, mientras que los otros dos dominios son sólo marginales

[20] En relación con la metáfora del aflojamiento de los nudos como una expresión de la liberación de la corporalidad en el misticismo de Abulafia, véase Idel, *The Mystical Experience*, pp. 134-137.

[21] Véase Idel, "The Intediction to study Kabbalah before the age of forty", *AJS review*, vol. 5, 1980, p.17 (en hebreo); *idem.*, "Infinities of Torah in Kabbalah", p. 149.

a su exégesis. Por lo tanto, podemos describir su *alegoresis* como psicológica. Sin embargo, aun esta distinción no agota las diferencias entre su interpretación y la interpretación filosófica judía clásica de la Biblia. De hecho, comparten el mismo tipo de nomenclatura que se imponía a los mismos textos. Sin embargo, Abulafia parece imponer no sólo la nomenclatura, sino que también impone la idea de que los procesos psicológicos que se manejan son de verdadero interés, aun cuando el *signatum* sea la antigua experiencia profética. Mientras que los filósofos se aproximan a estos eventos como parte de un pasado sellado, o al menos no como algo manifiesto directamente en el presente, el interés principial de Abulafia es la antigua tradición que trata con las experiencias espirituales como un modelo para el presente. Es más, es obvio que también aplica la exégesis alegórica a sus propias experiencias. Por lo tanto, podemos describir este tipo de alegoría como una exégesis espiritualista que pudo haber influido inclusive en su actitud hacia la Biblia.[22]

[22] Mi distinción entre la *alegoresis* psicológica, difundida en la literatura medieval, y la exégesis espiritualista, se basa en la asunción de que el intérprete que utilizaba la alegoría para descodificar sus propias experiencias espirituales, inyectaba a su vez, por el mismo método, sus experiencias en el texto bíblico.

Acta poetica 9-10
primavera-otoño 1989

Esther Cohen

El laberinto

"Ne néglige pas l'écho, car c'est d'échos que tu vis." E. Jabès

Una leyenda talmúdica nos relata la historia de cuatro rabinos que en el siglo II d.C., interesados en los estudios esotéricos, inician un viaje al llamado *Pardes*, es decir, un viaje al Paraíso o Centro de las Sagradas Escrituras, a través del accidentado camino de la interpretación. Se trataba para estos rabinos de llegar al misterio último del Texto. Sólo uno de ellos logra llegar hasta él y volver: "Simón B. Azai vio y murió, Ben Zoma vio y enloqueció, Ajer esterilizó a las jóvenes plantaciones (es decir, apostató y sedujo a la juventud). Sólo Rabí Akiba entró en paz y salió en paz." (Scholem, 1978: 62)

Pardes es el acróstico del que se sirve la Cábala para nombrar los diferentes niveles de interpretación en el Texto. *Peshat, Remez, Derash* y *Sod* corresponden a los mismos cuatro niveles de la exegética medieval cristiana: el literal, el alegórico, el ético o moral y el místico. En esta perspectiva habría que entender la leyenda talmúdica como una metáfora clara de lo que para estos místicos representa el estudio de las Sagradas Escrituras. Leer e

interpretar implican, ante todo, un 'desplazamiento', un 'ponerse en marcha'; recorrer el Texto es atravesar sus diferentes etapas, detenerse en cada una de ellas. La lectura es un ritual iniciático y el místico es el viajante astuto que busca incansablemente aproximarse a una verdad, a un misterio.

Al mismo tiempo, *Pardes* significa literalmente paraíso, el "lugar" por excelencia. Hacia él tiende la historia que avanza hacia sus propios orígenes. Todo territorio –y el Texto es un territorio– contiene y delimita sus espacios sagrados, sus centros. Llegar al final de un recorrido iniciático a través de los cuatro niveles de interpretación en el Texto representa para el misticismo cabalista la posibilidad de alcanzar finalmente ese centro deseado: el paraíso. Pero se sabe que el acceso a ese centro está lleno de obstáculos. *Pardes* es el acróstico-fortaleza que resguarda el misterio de la divinidad sin rostro. Internarse en el Texto no es una actividad carente de peligro, leer e interpretar es para el cabalista arriesgar aquello que se estima más valioso: la propia identidad. Para el *Zohar*, la estructura del Texto sugiere el laberinto, esa figura mítica: un centro protegido por un arduo camino lleno de enigmas y cuya fascinación reside propiamente en esto, en su llamado a la exploración y a la búsqueda. Así se inicia el *Zohar*:*

> Rabí Hizquiyah inició una de sus conferencias por el exordio siguiente: Está escrito: "Así como la rosa entre las espinas, así se encuentra mi bien amada entre las doncellas". ¿Qué designa la palabra rosa? Ésta designa la "comunidad de Israel". De la

* El *Zohar* es uno de los trabajos místico-cabalistas más importantes de la Edad Media; escrito en español en el S. XIII, este extensísimo comentario de la Biblia se ha convertido en un clásico de la literatura hebrea, tan importante como la Biblia moderna y el *Talmud*.

> misma manera que la rosa es roja y blanca, la comunidad de Israel soporta tanto el rigor como la clemencia, y de la misma manera que la rosa está provista de trece pétalos, la comunidad de Israel está rodeada por trece caminos de misericordia.
>
> (*Zohar*, 1906: I-1a)

La Cábala española hace suyo otro símbolo caro a la cultura medieval: la rosa. Esta rosa protegida por espinas sugiere desde las primeras páginas del *Zohar* un espacio separado, privilegiado y de difícil acceso. A lo largo de las diversas exégesis, la rosa amada, la rosa comunidad de Israel se extenderá, a través de una sucesiva cadena de procesos de simbolización, a la rosa texto y a la rosa divinidad. Como la leyenda talmúdica, el *Zohar* también habla de un viaje, un recorrido imaginario por Palestina en el que varios rabinos y sus discípulos intercambian sus comentarios acerca de diferentes pasajes del texto bíblico. La estructura clásica del diálogo permite al autor del *Zohar* poner en boca de sus "personajes" largas disertaciones, que, a la manera de los diálogos platónicos, va construyendo paso a paso y cada vez con mayor profundidad una teoría de la interpretación, así como una concepción del mundo. Este viaje simbólico tendrá como objetivo de principio a fin llegar al centro de la rosa. Pero, ¿qué designa la palabra rosa?, se pregunta Rabí Hizquiyah. Y en su respuesta habla de los trece pétalos que la rodean. De esta manera, la rosa queda protegida, no sólo por las espinas, sino por sus propios pétalos. ¿Pero qué queda de la rosa si la deshojamos? ¿No es acaso la rosa sus trece pétalos? He aquí, quizá, la base del misterio. Un centro al que tiende el cabalista, y un recorrido o peregrinaje que se convierte a su vez en un verdadero y propio enigma. Llegar al centro explorando astutamente, entrar y salir con Rabí Akiba, no perderse: éste es el objetivo.

De la rosa como símbolo sensual y como aquello inalcanzable, el *Zohar* pasa nuevamente a la figura del palacio-fortaleza, a la construcción laberíntica que esconde, esta vez, no a la amada que cubre su rostro sino los secretos más oscuros de la creación.

> Rabí Hiyah y Rabí Yosef viajaban juntos. Cuando llegaron a una casa de campo, Rabí Hiyah dijo a Rabí Yosef: La interpretación *Barah shit* está ciertamente bien fundamentada, ya que encontramos en el Génesis las obras creadas durante seis días, no más; existen otras obras escondidas de las que se habla en un tratado sobre los misterios del Génesis. El Santo Misterioso grabó un punto, y en este punto encerró todo bajo una llave y esta llave lo encierra todo; es la llave lo esencial, es ésta la que abre y la que cierra. Este palacio encierra misterios unos más grandes que otros. El palacio de la Creación cuenta con cincuenta puertas. Diez puertas dan a cada uno de los cuatro puntos cardinales: lo que da cuarenta puertas. Nueve puertas dan al cielo y una puerta, que no se sabe si da acceso a lo alto o a lo bajo, por eso es misteriosa. Todas estas puertas tienen una única cerradura. Hay un lugar donde cabe la llave; este lugar lleva la huella de la llave, no podemos conocerla si no es por la llave. He aquí a lo que hace alusión el "*Bereshit barah Elohim*". *Bereshit* es la llave que lo encierra todo, es ella la que abre y la que cierra las seis puertas que dan acceso a las seis direcciones y que, en consecuencia, las contiene en ella. *Bereshit* contiene un nombre abierto, es decir, fecundo: *shit*, al mismo tiempo que un nombre cerrado, es decir, estéril: *barah*.
>
> (*Zohar*, 1906: I-3b)

El viaje iniciático se produce en cadena; Rabí Hiyah y Rabí Yosef, ambos en viaje por una imaginaria Palestina, llevan a cabo paralelamente un recorrido textual. Los palacios encierran misterios, unos más grandes que otros; se trata del palacio de la Creación que no es más, a fin de cuentas, que el propio Texto. La Cábala española se sirve de esta figura para construir su modelo ritual de un "cen-

tro". En este caso, el palacio es una pura construcción mental que desempeña el papel de soporte de la interpretación y en algunos casos de la meditación. Son las innumerables puertas del palacio las encrucijadas del sentido que se abren hacia los cuatro puntos cardinales, hacia lo alto y hacia lo bajo; la puerta no es sino un acceso a la revelación, a una realidad superior, es, en cierta medida, un "vehículo de tránsito". (*Cf.* Van Gennep, 1981). Pero traspasar esas puertas, esos espacios que comunican al mundo inferior con el superior no es tarea fácil. La llave es lo esencial, es la clave secreta de todas las cerraduras, pero es precisamente ésta la que se desconoce, es precisamente ésta la que se encuentra en el "centro", por algo es ella la que abre y la que cierra. ¿Cómo entonces acceder al misterio si la misma clave de acceso se localiza justo en ese lugar inaccesible? Es éste el problema de interpretación central de toda la exégesis cabalista. Una búsqueda incansable, podríamos decir, casi obsesiva, de la clave o claves de descodificación del Texto, pero al mismo tiempo, un "ajuste", una construcción propia del universo textual, del funcionamiento simbólico del Texto. La interpretación de los diversos pasajes bíblicos responderá entonces a una necesidad interna de adecuación simbólica. No teniendo las llaves de las puertas del palacio ni el mapa del recorrido, el místico se ve obligado a construir su propio laberinto, a colocarlo sobre el otro, el desconocido. De ahí las reglas de interpretación.

Al autor del *Zohar* no parecen interesarle los tres primeros niveles de interpretación; su interés se concentra de manera especial en el último, *Sod*, el nivel místico o propiamente cabalístico como él lo llama. Es a éste que dedica casi la totalidad de sus trabajos. El comentario al Génesis de Rashi de Troyes, que marca de manera definitiva una

de las mayores influencias en la exegética judaica, ponía el acento en el concepto de *Peshat*, es decir, privilegiaba el sentido literal del Texto. Rashi retoma en el siglo XI, como lo harán después los cabalistas, la frase de la *Torah* que dice: "Las palabras de la *Torah* son como un martillo que golpea la roca: éstas se dividen en muchos significados" (Sanhedrim 34a), y declara, "En lo que a mí respecta, yo me ocupo de definir el sentido literal (*Peshat*) del texto." (Rashi, 1985: XVII.) Rashi acepta plenamente el principio de la multiplicidad de sentidos y sin embargo sostendrá que, si bien es cierto que "Dios ha hablado una vez, dos veces lo he oído" (Salmo 62, 1975: 12), es decir, que todo texto contiene más de un significado, es aún más cierto que al final, ningún texto puede prescindir de su sentido literal: "Esta expresión se convierte para Rashi en un verdadero axioma exegético, significando así que todo texto de las Escrituras, a pesar de ser susceptible de infinitas interpretaciones, todas igualmente legítimas, posee sin embargo un primer y permanente significado que debe ser definido." (Rashi, 1985: XVIII).

El método exegético de Rashi, si bien no se oponía de manera absoluta al método talmúdico de exégesis midrásshica, planteaba en cierta medida un cambio importante en la tradición interpretativa. El *midrash*, definido en términos generales, se basaba en una interpretación detallada de todos y cada uno de los elementos del Texto, así como de las enseñanzas que cada pasaje bíblico pudiera aportar al comportamiento ritual de la comunidad. El *midrash* es, en cierta medida, una búsqueda de los diversos significados de la *Torah* que pretende ir más allá del sentido literal y, de esta manera, lograr la comprensión del sentido o sentidos más profundos del Texto, es decir, de sus misterios.

El *Zohar*, ya en la tardía Edad Media, surge y se alimenta de esta fuerte tradición judaica de exégesis bíblica. El *Talmud* por un lado, como básica autoridad en el método del *midrash*, guiará muchas de sus interpretaciones partiendo del exhaustivo análisis de cada una de las palabras que conforman la Escritura. Pero no menos importante será el peso de Rashi en sus trabajos de exégesis. No hay que olvidar que, si bien el *Zohar* considera el último nivel como el propiamente cabalístico –místico y misterioso–, no deja de lado el primero, el *Peshat*, ese sentido literal del texto que es ni más ni menos la puerta y posibilidad de acceso al mundo de la revelación divina; en otros términos, al mundo del sentido. Para la Cábala como doctrina ocultista, la lectura del texto bíblico conlleva necesariamente una serie de pruebas "iniciáticas". Se trata para el *Zohar* de llegar al sentido misterioso y enigmático de la Escritura pasando por sus diferentes niveles; las puertas del palacio están ahí para ser abiertas, para ser traspasadas. Estas puertas, su mera presencia, hablan del enigma, lo construyen. Finalmente, la llave que no se tiene es lo menos importante. La puerta, el sentido literal o el cuerpo de la Escritura son los elementos performativos –si así podemos llamarlos– del discurso. Las puertas cerradas del palacio son, paradójicamente, los elementos dinámicos de la Escritura, aquellos que "hacen hacer" en la medida en que invitan a la acción: por un lado, desencadenan el relato y por otro, abren todo un proceso de interpretación. De esta manera, *Peshat* y *Sod*, sentido literal y místico, no pueden desligarse; el primero lleva al lector a la búsqueda del segundo, pero, ¿acaso el misterio se resuelve de manera absoluta, o queda siempre ese último umbral que no es posible traspasar totalmente? Si se parte, como hacen los cabalistas, de una concepción del texto abierto, es de-

cir, de una posibilidad abierta de interpretaciones en las que, a pesar del esfuerzo por cubrirlas todas, el centro o el sentido último queda siempre desplazado, al final del camino, el místico se encuentra nuevamente en el lugar de partida: en el sentido literal, frente a la puerta cerrada. ¿No aparecería Kafka como un indirecto heredero de esta tradición? Un castillo con múltiples entradas, una puerta que divide a Gregorio Samsa del mundo, del padre, de la madre, un hotel con innumerables puertas, un campesino que se detiene ante la ley porque los múltiples accesos que conducen hacia ésta implican peligros unos mayores que otros: "Si tanto es tu deseo, le dice el guardián, haz la prueba de entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que soy poderoso. Y sólo soy el último de los guardianes. Entre salón y salón también hay guardianes, cada uno más poderoso que el otro. Ya el tercer guardián es tan terrible que no puedo soportar su aspecto." (Kafka, 1961: 79-80)[1]

La puerta en la obra de Kafka es un elemento enigma que desencadena el relato de la misma manera en que moviliza la exégesis en la Cábala, y pone a su vez en marcha la narración misma del discurso cabalístico. De esta manera, el interés por descubrir el funcionamiento simbólico

[1] El carácter simbólico y enigmático de la puerta es, sin duda, universal. Véase, entre otros, Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, en donde se hace explícito el aspecto simbólico de la puerta, del umbral y del puente: "El *umbral* concretiza tanto la delimitación entre el "fuera" y el "dentro" como la posibilidad de paso de una zona a la otra (de lo profano a lo sagrado; *cf.* cap. I). Pero son esencialmente las imágenes del *puente* y de la *puerta estrecha* las que sugieren la idea de pasaje peligroso y las que, por esta razón, abundan en los rituales y las mitologías iniciáticas y funerarias. La iniciación, como la muerte, como el éxtasis místico, como el conocimiento absoluto, como, en el judeo-cristianismo, la fe, equivalen a un tránsito de un modo de ser a otro y operan una verdadera mutación ontológica. Para sugerir este tránsito paradójico (implica siempre una ruptura y una trascendencia), las diversas tradiciones religiosas han utilizado copiosamente el simbolismo del Puente peligroso o el de la Puerta estrecha." (Eliade, 1973: 152-3) Véase, además, A. van Gennep, *Riti di passaggio*.

del Texto conduce al cabalista a plantearse el problema del relato; construir técnicas para descifrar el Texto Sagrado implica necesariamente el problema de la repetición de ese acto primordial, de ese primer gesto divino: el de la escritura.

Se ha dicho que el *Zohar* se alimenta de la tradición exegética medieval: *Talmud* y Rashi como las concepciones más importantes dentro de la ortodoxia judaica. Pero el misticismo cabalista ocupa, al mismo tiempo, un lugar aparte en esta tradición. El *Zohar* se inscribe particularmente en una corriente de pensamiento mística que transgrede en cierta medida el ámbito de la ortodoxia al plantear problemas no permitidos por las autoridades rabínicas: la demonología, el problema del mal, etc. El término cábala (tradición) apunta entonces hacia dos direcciones opuestas, una llamada rabínica y otra específicamente mística; doble señalamiento que pone en relación dos términos de un problema bien conocido para el medievo: el de la autoridad y sus límites, el del poder y la desviación. Una concepción del mundo que parte del principio de la multiplicidad de sentidos, que se funda sobre la idea de historia como proceso no acabado, que lleva hasta sus últimos límites el tabú de la imagen y que, sobre todo, se elabora en el molde del desierto, del exilio y del desarraigo, no debe ni puede aceptar un único principio de autoridad, con excepción, ciertamente, de aquella del "Otro" por excelencia, de ese "Otro" siempre ausente. ¿Cómo aceptar entonces el *Talmud* como el comentario hegemónico?, ¿cómo doblegarse ante un principio de significación múltiple pero siempre controlado por una autoridad? Importante nos parece señalar, además, una diferencia que consideramos básica entre estas dos "metodologías" de interpretación. En el caso del *Talmud* no

se trata de la obra de un solo hombre, de un solo "genio"; este trabajo es el producto de un grupo de sabios, de estudiosos amoreos de varias generaciones; en cambio, en el misticismo nos encontramos frente a un fenómeno muy particular que coloca en primer plano la relación individual del hombre con la divinidad, que se impone la escritura o la meditación como único medio para salvar el abismo que lo separa de lo divino. Desterrado y arrojado del Templo, el místico se propone la recuperación de la unidad a partir de su propia individualidad, ya sea mediante la unión mística o la escritura: la era de los profetas y de los caudillos hace mucho tiempo que ha terminado.

Es así como debemos considerar a la Cábala española en el cruce de dos tradiciones, que no obstante la cercanía de sus fuentes originales, son divergentes, y al *Zohar* como la encrucijada de tantos senderos y atajos entre los cuales el *Talmud* y el misticismo son los dos caminos a los que siempre, de una manera o de otra, van a desembocar los demás. En este vasto desierto del sentido es donde aparece el *Zohar*.

Uno de los primeros textos místicos, que se calcula escrito en el siglo III d.C., es el *Sefer Yetzirah*. Este trabajo marca definitivamente los estudios cabalistas posteriores; en él aparece desarrollada por primera vez, clara y contundentemente, la idea de la Creación como un acto lingüístico, idea que más adelante ampliarán sus seguidores, especialmente Moisés de León en el *Zohar*. Nada más claro que el fragmento inicial de este texto:

> Con 32 Vías Maravillosas de Sabiduría, Yaveh Dios de los Ejércitos, Señor Viviente y Rey del Universo, Dios Omnipotente y Misericordioso, Clemente y Excelso y que reside en lo Alto y cuyo Nombre es Sagrado, grabó y creó Su mundo.

.... Con diez *Sefirot* y 22 letras Fundamentales las grabó las plasmó, las combinó, las sopesó, las permutó y formó con ellas todo lo Creado y todo aquello que ha de formarse en el futuro.
(*Sefer Yetzira'. Libro della Formazione*, 1981: 19-29)

El *Sefer Yetzirah* sintetiza en este breve parágrafo el pensamiento místico cabalista acerca de la Creación. Las diez *Sefirot* o emanaciones divinas y las veintidós letras del alfabeto hebreo se plasman, combinan, sopesan y permutan para formar, dar lugar a lo creado: he aquí el punto de partida de toda la especulación mística. El hombre y su mundo no son sino efectos del lenguaje y, más concretamente, efectos de escritura. Si todo lo creado no es más que efecto de una construcción lingüística, el objeto de estudio y análisis no podrá ser otro que el propio lenguaje: Dios, el universo y el hombre son todos lenguaje. Las diez *Sefirot* son las diez emanaciones o atributos divinos que despliegan el proceso de Creación, las veintidós letras son el ropaje con el que este proceso viene recubierto.

El *midrash* como técnica talmúdica de interpretación, como método exhaustivo de descodificación textual, echa raíces en el misticismo cabalista y encuentra un terreno fértil para su desarrollo. La mística judía del siglo II recoge así los frutos de un trabajo de exégesis que aún no cierra su ciclo, que continuará ampliándose hasta el cierre definitivo del canon talmúdico hacia principios del año 500 d.C. No cabe duda, a pesar de que se desconozca con precisión el lugar y la fecha de composición, que el *Sefer Yetzirah* está empapado de las fuentes talmúdicas tanto de Babilonia como de Palestina. Se cree, incluso, que fue escrito en uno de estos dos lugares. Sin embargo, podemos ver, desde estos primeros textos cabalistas, cómo la mística, a diferencia de la tradición rabínica, se lanza más

allá de las fronteras de la ortodoxia, llevando hasta sus últimas consecuencias la idea central de que el lenguaje es la misteriosa estructura de la Creación y del ordenamiento del cosmos.

Difícil resulta pensar cualquier manifestación social y cultural de la Edad Media despojada del elemento figurativo, invulnerable al arte gótico y a la imagen religiosa, ajena a esa explosión visual que fue la vida social y religiosa del medievo, y a ese mundo imaginario ordenado alrededor de la apelación a un sentido: el de la vista. (*Cf.* Le Goff, 1986.) En relación con esto, la Cábala toca un punto medular en la columna del pensamiento judaico en general. Ante una imagen vedada, ante un vacío que sólo llena la palabra, ¿cómo salvar este abismo que la aísla de todo un contexto cultural e imaginario del que en gran parte se alimenta? Místicos y caballeros, ¿acaso no comparten un mismo lenguaje, un mismo fervor por el rostro de la figura amada? Se ha visto cómo el *Zohar* se inscribe en esta tradición; su concepto de lectura e interpretación del Texto Sagrado se apoya en más de un elemento en la gestualidad y formas de comportamiento corteses; como el amor cortés, la lectura es una estrategia. La lectura, como el amor del caballero por su dama, es, como dice Duby, "un juego sujeto a reglas, que divierte, pero que se conduce con honor.. Es decir, respetando estrictamente un código". (Duby, 1983: 265) Acechar a la doncella del palacio, es decir, al Texto, es un acto que se lleva a cabo siguiendo paso a paso las diversas etapas. Sólo al final la doncella se desprende del velo y el místico-caballero-lector se convierte en amo de la casa.

Pero no es sólo en este sentido que la Cábala española se nutre de este ambiente cultural. Figuras como el laberinto y la rosa, como el palacio y la llave, la ponen en

contacto con un universo que trasciende las fronteras del pensamiento judaico y la sitúan en una esfera universal que pertenece al ambiente cultural e imaginario de toda una época, claro está, con sus propias características que le dan su especificidad, que hablan de su diferencia con respecto al resto de las manifestaciones artísticas y culturales del medievo.

Eje de esta civilización es quizás en muchos aspectos la imagen visual. En la simbología que conforma lo imaginario de la sociedad medieval, la luz y el relato narrado plásticamente ocupan un espacio significativo. Todo aquello que se inscribe en lo llamado "medieval" pasa, necesariamente, por los ojos; aquello que no incluye este sentido –la mirada–, queda fuera del sentido –de la significación. ¿Cómo entonces considerar a la Cábala como un producto netamente medieval cuando sobre sus espaldas pesa el fardo incolmable de un tabú ancestral?

Nombrar ha sido el primer gesto creativo. Pero Dios crea, dice el *Sefer Yetzirah* y con él el resto del misticismo cabalista, no sólo combinando y permutando, es decir, nombrando, sino grabando y plasmando. Para la Cábala entonces, el tabú de la imagen pareciera suspenderse para dar cabida a una historia y una cultura sin fronteras: la letra, una de las pocas imágenes permitidas, será la figura que inscriba este producto cultural en ese amplio universo de discurso llamado "lo medieval". Lo visual en la Escritura adquiere para estos místicos un nuevo estatuto, la configuración de la letra se convierte en una unidad significante portadora de sentido: única huella del rostro divino que es posible adorar.[2] De ahí que el

[2] Habría que aclarar que, para la tradición hebrea, la representación de imágenes en general no es una prohibición total y absoluta. Bastaría ver la cantidad

misticismo haga de esta imagen el objeto central de culto y, al mismo tiempo, el centro de su teoría. La letra adquiere en su nivel más profundo y misterioso su máximo carácter simbólico: será número, icono, lugar, ropaje y rostro divinos.

"Muchas luces brillan en cada palabra y en cada letra", escribe Scholem. De este punto de partida surge la necesidad para el místico de construir un complejo aparato metodológico que permita mostrar el funcionamiento simbólico del Texto, sus múltiples caras. De esta manera, para la Cábala, a cada letra del alfabeto hebreo corresponderá un valor numérico; a este procedimiento se le llama gematría. Este uso particular que considera la relación letra-número como fuente de sentido era ya conocido entre los babilonios y los griegos. La literatura talmúdica, a su vez, se servía de esta técnica con fines primordialmente mnemónicos. Sin embargo, es la tradición cabalista la que explota esta regla hermenéutica con fines netamente interpretativos. El valor numérico de una palabra guardará siempre una relación estrecha con la cifra del Tetragrama *Yaveh* o nombre divino del que, sostienen los cabalistas, derivan todas las palabras que aparecen en la *Torah*. Así, por ejemplo, מקום (*makom*), que significa lugar y יהוה (*Yaveh*), que es el nombre de Dios, comparten el mismo valor numérico: 186 (*Yaveh*= 10(2) + 5(2) + 6(2) + 5(2)= 186 = *makom*), estableciéndose de esta manera un primer nivel de significación simbólica. Lo mismo sucede con otro de los nombres divinos, אדני *Adonai*, cuyo valor numérico es equi-

de Biblias ilustradas que han sido publicadas desde la Edad Media hasta nuestros días. Se pueden representar ciertas imágenes, siempre y cuando éstas no aludan directamente a la divinidad y, ante todo, siempre y cuando el hombre no se postre ante ellas adorándolas.

valente al de la palabra היכל (*ejal*) que significa palacio. La red de relaciones se extiende en varios sentidos, *or* y *raz*, luz y misterio, se significan mutuamente en el 207; silencio שקט (*shaket*) y Uno אחד (*ejad*) comparten el número 13. El cálculo numérico se realiza desde diversas perspectivas; en algunos casos se considera la suma del valor de cada una de las letras y se pone en relación con otra que sume la misma cifra. En otros, como es el caso de *makom* y *Yaveh*, la cifra final es el resultado de la suma del valor de cada una de las letras elevada al cuadrado.

Esta técnica de interpretación alcanza niveles realmente sofisticados en la Cábala posterior al exilio español. En el *Zohar*, sin embargo, ésta sirve especialmente para reforzar muchas de las interpretaciones y en general va ligada a otras técnicas cabalistas. Pero, sobre todo, la gematría se utiliza dentro de contextos amplios en los que el número adquiere un sentido específico que pone en relación simbólica, dos términos de un pasaje bíblico o, como en el caso siguiente, hace explícito el valor simbólico de una palabra en función de todo un contexto.

> Está escrito: "Y la duración de la vida de Sara fue de cien años y veinte años y siete años". La repetición de la palabra "años" nos indica que todos los años que Sara vivió fueron colmados de manera santa, ella vivió cien años santamente, y veinte años santamente y, además, siete años santamente. Rabí Simón dijo: Observen que la Escritura emplea el singular "*shanah*" para la palabra cien y lo mismo para la palabra veinte, mientras que se sirve del plural "*shanim*" para la palabra siete.[3] Esta anomalía encierra un misterio. Los cien años corresponden al Santo, Bendito sea, que es la síntesis de todas las *Sefirot*, que son ellas

[3] Para comprender este pasaje habría que remitirse directamente al texto hebreo que dice: "*vayíjiyú jayei Sara meah beesrím shanah besheba shanim*". El texto en español sólo registra la edad de Sara con una única cifra: "Sara vivió ciento veintisiete años." (*Génesis*: 23)

mismas el diezmo de todas las santidades celestes. Es por esta razón que, de acuerdo con la tradición, el hombre debe pronunciar cada día cien bendiciones. Los veinte años corresponden a las diez vías de misericordia y a las diez vías de rigor. Y como el rigor debe siempre estar unido a la misericordia, las diez vías de la segunda junto con las diez vías de la primera no cuentan sino por una sola. Es por esta razón que, para la palabra cien, lo mismo que para la palabra veinte, la Escritura emplea el singular "*shanah*", ya que, sin importar lo numerosos que sean los grados de la esencia divina, Dios no es más que Uno; y no importa lo numerosas que sean las vías de misericordia y de rigor, no hay más que un solo camino. Pero la palabra siete corresponde a los siete grados inferiores que engloban las legiones celestes así como el universo. Como éstas son realmente múltiples, la Escritura emplea el plural "*shanim*". Rabí Hiyah dijo a Rabí Simón: He aquí cómo las palabras: "Y la vida de Sara..." han sido explicadas: Isaac tenía treinta y siete años cuando su padre lo ató para ofrecerlo en sacrificio. Fue durante este mismo acontecimiento que Sara moría, ya que está escrito: "Y Abraham regresó para llorarla." ¿De dónde había regresado? Había regresado de la montaña de Moriya en la que había atado a Isaac para ofrecerlo en sacrificio. Ahora bien, el único periodo en el que Sara vivió es el espacio de tiempo entre el nacimiento de Isaac y el día en que Abraham quiso ofrecerlo en sacrificio. La palabra "*vayijiyú*" representa, en efecto, el valor numérico de treinta y siete, ya que no fue sino durante treinta y siete años que Sara gozó de la vida: desde el nacimiento de Isaac hasta el día en que fue atado para ser ofrecido en sacrificio."

(*Zohar*, 1985: I-122b, 123a)

El valor numérico de la palabra "*vayijiyú*" viene a rematar, por así decirlo, el carácter simbólico del pasaje mismo. La explicación que da el *Zohar* sobre el singular y el plural que acompaña la edad de Sara puede parecer arbitraria y, sin embargo, resulta un buen ejemplo del análisis textual que lleva a cabo este misticismo. Para la Cábala, ninguna alteración gramatical, por mínima que ésta sea, ni siquiera una falla en la puntuación, es arbitraria ni casual.

Todo significa, incluidos los espacios en blanco, todo en el texto es susceptible de convertirse en signo. Las respuestas pueden ser múltiples; de hecho, es la construcción de un metalenguaje el que permite llegar a ellas, ya que la llave, a fin de cuentas, se desconoce. Es precisamente este desconocimiento lo que posibilita una lectura más compleja que pretende trascender las fronteras meramente gramaticales. De aquí el mérito de un trabajo como el de estos místicos. *Shanah* y *shanim* no sólo se oponen gramaticalmente, sino que funcionan como palanca para poner en movimiento una oposición más radical que toca a fondo ese carácter simbólico y misterioso del Texto: lo alto y lo bajo, lo divino y lo humano. Si la lectura del pasaje descrito llega a esta oposición, no podría dejarse de lado la primera palabra que abre una afirmación tal. "*Vayijiyú*", que no significa más que "fueron", adquiere entonces, por necesidad, un valor simbólico transportado a través del número. La cifra 37, suma final del valor de cada una de las letras, viene a confirmar el carácter revelador de esa antítesis universal, de esa estructura profunda del Texto. Como dice Jan Kott, "Los dioses están arriba, los hombres abajo" (Kott, 1977: 13), y sin embargo pareciera haber un punto donde estos dos extremos se tocan, donde el hombre y la divinidad comparten un mismo espacio. Los treinta y siete años felices de Sara, de los que habla el valor numérico de "*vayijiyú*", conforman finalmente ese espacio de fusión en donde lo sagrado toca un vientre ya estéril para fecundarlo: *Yitzjak*, ésa es la felicidad de este encuentro:

> *Yaveh* visitó a Sara como lo había dicho, e hizo *Yaveh* por Sara lo que había prometido. Concibió Sara y dio a Abraham un hijo en su vejez, en el plazo predicho por Dios. Abraham puso al hijo que le había nacido y que le trajo Sara el nombre de Isaac.

> Abraham circuncidó a su hijo Isaac a los ocho días... Abraham era de cien años cuando le nació su hijo Isaac. Y dijo Sara: "Dios me ha dado de qué reír· todo el que lo oiga reirá conmigo".
>
> (*Génesis*, 1975: 21)

Es importante señalar la amplia red de relaciones que desencadena una lectura mediante este tipo de operación que es la gematría. El número treinta y siete no sólo pone al descubierto una relación entre los dos mundos –inferior y superior–, sino que pone en marcha una reacción en cadena de asociaciones que arrojan luz sobre el funcionamiento simbólico del Texto y, en consecuencia, sobre la compleja y articulada concepción del mundo de la mística española.

> El primitivo impulso religioso del judaísmo, que ha encontrado su expresión válida en el monoteísmo ético de los profetas israelitas y su formulación ideológica en la filosofía de la religión judía de la Edad Media, ha sido considerada desde siempre como una fuerza antitética al mundo del mito... El culto sin imágenes del pueblo judío contenía –precisamente en esta postura– una clara negativa, incluso más, una repulsa polémica al sistema de imágenes y símbolos en el que halla su expresión el mundo del mito.
>
> (Scholem, 1978: 96.)

El pensamiento cabalista, sin embargo, a pesar de inscribirse en esta tradición, la transgrede introduciendo un sinnúmero de imágenes y símbolos míticos, "alimentados por fuentes subterráneas de muy probable origen oriental". (*Ibid.* 98) Un misticismo "estético" como el del *Zohar* no podría cancelar toda una concepción mítica del origen a pesar de las imposiciones tanto internas como externas a la propia interpretación. Así como no es casual el recurso a figuras como el laberinto y el árbol, a elaboraciones narrativas que se superponen como códigos

a todo relato bíblico, de la misma manera el filtro de la censura religiosa es lo suficientemente fino como para dejar pasar algunos afortunados elementos míticos que van configurando un mundo felizmente contaminado por una imaginación y una fantasía ahistóricas, un universo en el que se cuela subrepticiamente ese origen cosido con fábulas: el mito. Uno de los elementos que nos remiten a tal concepción fabulada del mundo nos habla de ese hombre "primitivo" que considera el nombre propio como parte vital del individuo y que, como dice el mismo *Zohar*, "La Escritura nos quiere enseñar que el nombre influye en la vida del hombre". (*Zohar*, 1906: I-6a) El nombre propio es de alguna manera el molde que contiene al alma pero, sobre todo, éste se vincula estrechamente con el futuro del hombre, en él queda inscrito su destino. La Biblia comparte esta fascinación por el nombre propio; todos sus "personajes" llevan en su nombre el sello de un destino particular. La Cábala no hace sino recoger y hacer explícita esta concepción mágica del nombre propio. Isaac, forma abreviada de *Isjq - El*, que significa "sonría Dios, sea propicio o ha sonreído", es la huella del feliz encuentro entre el cielo y la tierra, la marca de ese nacimiento milagroso que ha hecho sonreír a Abraham, a Sara y al mismo Dios. Como podemos observar, la gematría como técnica destinada a una cierta descodificación textual se entrelaza y actúa como soporte de interpretaciones de carácter muy diverso que incluyen concepciones míticas o mágicas. La gematría, al igual que el resto de las técnicas cabalistas, es sólo una posible puerta de acceso; abre, como lo hemos dicho, un proceso de semiosis ilimitada, un juego de reflejos en el que el número significa, pero a su vez, es sólo parte de la cadena, un espejo más de un gran caleidoscopio. La originalidad del *Zohar* radica

precisamente en este permanente entrelazarse de técnicas que aspiran a una "precisión" interpretativa y de nociones que pertenecen a un universo de discurso mágico-mítico.

Pero el sentido no se agota en el número ni en las relaciones que éste tiende hacia el exterior; se trata de hacer hablar a la letra desde todos sus ángulos, ¿acaso desde todas sus fronteras? La letra hebrea se verá sujeta a procesos de simbolización de carácter múltiple. Crear, no hay que olvidarlo, ha sido un acto de combinación y permutación. Y de esta premisa surge otra de las técnicas de descodificación textual, la *temurah*: intercambio de letras de acuerdo con reglas definidas, que da como resultado palabras que se transforman en otras. En algunos casos, no se trata más que de la descomposición de palabras compuestas; en otros, la permutación se da de manera más compleja, pero en ambos casos esta posibilidad de "trueque" semántico proviene en parte del carácter consonántico de la lengua misma. La ausencia de vocales es, en efecto, lo que permite un libre juego de significaciones. Esta ausencia, fuente de ambigüedad, apunta paradójicamente a la profundidad del Texto y a sus múltiples sentidos. Como dice Spinoza, "las vocales son el alma de las letras". Es así como *Bereshit* , primera palabra con la que se inicia la Creación, no sólo equivale "al comienzo" o "en el principio", sino que mediante una cierta combinación ראש (*rosh*), que significa cabeza o jefe y בית (*bait*), que significa casa, se construye una nueva figura en la que el principio aparece como la casa de Dios. El *Zohar* dedica páginas enteras al estudio e interpretación de este primer término que inaugura todo el proceso de Creación. Para la mística del *Zohar*, *Bereshit* es la clave secreta que abre y que cierra las puertas del palacio; en esta primera palabra de la Creación se encuentra el verdadero mis-

terio de las puertas cerradas: cerraduras herméticas del sentido. Es quizá por esta razón que merezca ser sujeta a procesos de significación y simbolización múltiples; en otro momento y en otro contexto, *Bereshit* se descompone en ברא (*Barah*=creó) y שית (*shit*=seis). Y dice el *Zohar*:

> "*Bereshit*" está formado de las letras que constituyen las palabras "*barah shit*" (creó seis), para hacer alusión al misterio que se encierra en las palabras de la Escritura: "desde una extremidad del cielo hasta la otra extremidad del cielo". Ya que existen seis direcciones celestes a las que corresponden las seis direcciones de aquí abajo; todas convergen en los tres puntos que representan la esencia divina, que a su vez no son más que una. Es este misterio el que se encuentra encerrado en el nombre divino que tiene cuarenta y dos letras.
>
> (*Zohar*, 1906: I-15b)

De esta manera, el comienzo se extenderá desde sus inicios hacia los seis puntos cardinales del universo, estableciéndose desde este primer momento los ejes estructurales de la significación profunda de la Creación y, por lo tanto, del Texto. Se trata de las seis direcciones que indican las puertas cerradas del palacio; seis direcciones del sentido: norte, sur, este, oeste y, por supuesto, ese eje paradigmático a partir del cual se construye el sentido hegemónico: lo alto, lo bajo, Dios y el hombre.

Ahora bien, esta combinación que da como resultado la creación de seis direcciones queda ciertamente incluida en otra combinatoria que considera el "comienzo" en términos más generales.

Y la Escritura agrega: "Es la puerta del Señor", ya que quienquiera que pase por la puerta, no llegará nunca frente al Rey celeste que está escondido y es misterioso. Para llegar hasta ahí, es necesario atravesar muchos palacios,

elevados unos sobre otros, provistos de un gran número de puertas con sus cerraduras, de manera que, para llegar a la "Sabiduría suprema", es necesario pasar por el temor de Dios, que es la puerta que da acceso a Él. He aquí el significado de "*Be Reshit*: Existen dos comienzos (*Bet*= dos, *Reshit*= comienzos), comienzos unidos. Existen dos puntos, uno escondido, el otro visible y conocido. No hay una separación entre ellos; es por ello que se emplea el singular "*reshit*". (*Zohar*, 1906: I-7b)

Los criterios de análisis e interpretación cabalísticos no son siempre ordenados ni previsibles. Este ejemplo en particular pone en movimiento simultáneamente dos técnicas: la gematría y la *temurah*. En este caso, el criterio de descomposición es doble. Por un lado, lo que se toma en cuenta en la separación de la letra *Bet* es su valor numérico, mientras que, por otro, lo que interesa es su valor semántico: *reshit*=comienzo. El resultado de esta forma de combinatoria particular, más compleja que las dos anteriores como procedimiento de descodificación, remite igualmente a esa visión global del mundo característica de todo el medievo, a esa forma (estilo) de pensamiento analógico en el que se apoya todo conocimiento del universo. El mundo terrenal no es más que ese comienzo visible de la Cábala; el otro, el oculto, es aquel del que podemos hablar sólo por reflejo, por analogía a través de aquello que conocemos del segundo comienzo.

Pero este número dos que apunta a un doble principio, queda indisolublemente ligado a la letra ב (*Bet*) que lo designa. Si *Bereshit*, como la primera letra de la Biblia, concentra todos los secretos de la creación divina, ב (*Bet*), la letra que abre definitivamente este proceso creativo adquiere una singular importancia. Si bien la mística no plantea de manera explícita el carácter "poé-

tico" del texto bíblico, es difícil no proyectar una visión estética de este enorme relato. Un texto artístico, dice Lotman, puede ser visto como "un texto codificado de manera múltiple. Ésta es la característica que tenemos en mente cuando hablamos de la polisemia de la palabra artística". (Lotman, 1982: 59) Y, ¿qué es si no este exhaustivo trabajo de exégesis que realiza la Cábala sobre este primer relato bíblico de la Creación? ¿Acaso no es precisamente esta idea central la que sostiene el complejo aparato metodológico crítico del misticismo cabalista? Nada en el texto puede ni debe pasar inadvertido; se trata de poner en marcha, como dice Ricoeur, una práctica de la sospecha. Y tanto es así que, si en el Texto todo es significante, la configuración de la letra también lo es. ב (*Bet*), primera letra del Génesis, la que inaugura la Creación, adquiere un valor simbólico de vital importancia. Al ser fuente y origen de todo lo creado, debe necesariamente ser un signo abierto, la Creación es ante todo un acto de apertura. ב (*Bet*), además, alude, sugiere los seis puntos hacia los cuales se extiende toda la Creación: cuatro puntos cardinales, lo alto y lo bajo. El espacio abierto es la posibilidad de comunicación entre el cielo y la tierra, Dios y el hombre. La apertura de ב (*Bet*) está en dirección del oriente, de esa tierra dejada atrás pero a la que se mira hacia adelante. ב (*Bet*) es la inicial que sirve para bendecir a Dios en lo alto y en lo bajo: *Baruj*. ב debe ser en cierto sentido el diagrama del mundo, el modelo del texto: la representación de todo lo creado. Un diagrama sobre el cual se escriban y se registren los diversos niveles de significación, el icono como lugar de pasaje. "El Santo, bendito sea, respondió: Efectivamente, me serviré de ti para realizar la Creación del mundo, y tú serás como la base de la obra

de la Creación." (*Zohar*, 1906: I-3a) Modelo, estructura, diagrama: ב es la puerta de acceso inicial al universo del sentido.

Borges cuenta la historia de un rey babilonio que hizo construir un "laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían". Un día llegó a su corte un rey árabe y lo hizo entrar en él. Después de sufrir el tormento del extravío, finalmente encontró la puerta de salida. Y esta vez, es el rey árabe quien lo invita y lo fuerza a conocer ese otro laberinto en Arabia.

> ¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso.
> Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La Gloria sea con Aquel que no muere.
>
> (Borges, 1961: 135-6.)

Este relato nos introduce en la geografía cultural de la Cábala española, una geografía que se gesta en los comienzos de la era bíblica y que no obstante los breves paréntesis de vida sedentaria, conforma esa otra geografía imaginaria que da cuenta a su vez de la fuente del entorno que la ha gestado. Pero frente al nomadismo de las antiguas tribus bíblicas, el cabalista, al fin y al cabo nómada o en permanente y consciente destierro, no es el ocupante de un espacio abierto, de una geografía desértica: es un cartógrafo que ha aprendido el arte del trazo, que ha sabido penetrar en el vasto laberinto de arena y palabra "sin morir de hambre, sin morir de sed". El cabalista es un lec-

tor que hace de la cartografía una brújula en el desierto, es un lector astuto y desconfiado que se sabe en peligro; sabe que la palabra tiene que ver con ese laberinto de escaleras, de puertas, de fatigosas galerías y de muros que vedan el paso, pero sabe también, y aquí radica el verdadero peligro, que la palabra tiene mucho de arena blanca, frágil y movediza, arena deslumbrante y enceguecedora inundada por el sol del desierto. Y éste es el peor de los laberintos, el resbaloso pasaje al mundo del mal y de lo demoniaco:

> toda palabra que surge de la boca de un hombre no iniciado en la doctrina, se escapa si es inexacta. Entonces, el demonio llamado el "astuto en palabras engañosas" se dirige a ella desde el fondo del abismo y avanza quinientos lugares para encontrarse con ella, se apodera de ella y desciende nuevamente al fondo del abismo y ahí crea, con la ayuda de esta palabra, un cielo de mentiras llamado "*Tohu*".
>
> (*Zohar*, 1906: I- 5a)

Números, intercambio de letras, iconos: todas éstas son líneas que el cartógrafo traza para no perderse, para obtener la "Gloria de Aquel que no muere". Heredero del desierto, el místico se aproxima a la ciudad; descendiente de nómadas y desterrados, el cabalista aprende el difícil oficio del detenerse: del desierto de los padres –geografía imaginaria de sus escritos–, estos nuevos lectores extraen la fuerza y la astucia para edificar teorías y prácticas interpretativas, para levantar piedra tras palabra, no sólo el Templo, sino la ciudad y el entorno que los alberga. Es así como alrededor de lo que fuera el Texto-territorio, el Texto-Templo, se gesta un nuevo binomio que alude igualmente a un referente espacial: la interpretación –escritura– la construcción de un espacio cultivado y habitable. El desierto funge así como estímulo que acciona sobre la imaginación cabalística, pero he aquí que este

estímulo vivo, mítico y legendario encuentra en ellos su contraparte en la arquitectura, en la cartografía, en los castillos y en las aldeas. Del desierto sin márgenes o del margen puro del desierto, el cabalista se desliza hacia el universo opuesto de lo fragmentado, al mundo con límites trazados, al espacio segmentado, construido y humanizado. Y siguiendo la lógica del Texto-territorio, interpretar o recorrer indefinidamente este binomio es una de las formas de seguir vivos e idénticos a sí mismos. Interpretar trazando, midiendo, calculando, levantando muros o dejando caer frases es para el místico del *Zohar* la única manera de sobrevivir al vasto laberinto de arena y palabra.

> –Rabí Yehudah y Rabí Isaac se fueron una vez de viaje juntos. Rabí Yehudah dijo a Rabí Isaac: Atravesemos este campo que acortará nuestro camino. En el camino, Rabí Yehudah dijo:...
>
> (*Zohar*, 1985: I-238b)

> –Rabí Yosef y Rabí Hizquiyah llegaron una vez a Cappadoce para ver a Rabí Simón. Rabí Hizquiyah dijo a su compañero de viaje....
>
> (*Zohar*, 1985: I-243b)

> –Rabí Hiyah y Rabí Yosef viajaban juntos. Cuando llegaron a una casa de campo, Rabí Hiyah dijo a Rabí Yosef...
>
> (*Zohar*, 1906: I-3b)

Siempre en viaje, en un recorrido que resulta doblemente simbólico porque apunta tanto a un regreso a la mítica Palestina como a un peregrinaje por las Sagradas Escrituras, estos rabinos, "emisarios", "personajes", como se quiera llamarlos, mantienen un interminable diálogo a lo largo de los cinco tomos del *Zohar*. Un diálogo en movimiento, éste sí no metafórico, que va configurando paso a paso un universo de sentido capaz de dar abrigo a estos

caminantes sin techo, a estos viajantes sin destino aparente. Porque nunca sabemos con precisión hacia dónde se dirigen; sólo sabemos que están permanentemente en viaje, que van de un punto a otro, que a veces se detienen en una casa de campo, que intentan con frecuencia acortar caminos, pocas veces nos dan a conocer los nombres de los lugares a donde se dirigen, donde se detienen. Porque lo que importa del viaje no es precisamente un destino final. Si bien es cierto que ya se encuentran imaginariamente en la Tierra Prometida, esa Tierra en la que, como bien señala Scholem, no han puesto nunca un pie, estos rabinos que comentan e interpretan minuciosamente y hasta el último signo de las Escrituras, saben que ese territorio no se da como el maná del desierto, ni como el milagroso abrirse de las aguas del Mar Rojo. Este territorio no se ofrece, se conquista piedra por piedra y se construye palabra tras palabra, signo tras signo: puntos y espacios en blanco incluidos. ¿Por qué si no recorrer infatigablemente ese espacio histórico, geográfico y simbólico pasando y repasando siempre por los mismos caminos, recortando por recorridos similares, tomando los mismos atajos o desconfiando de los mismos senderos? ¿Por qué si no esa necesidad de hacer suyas toda palabra, toda letra, todo signo de puntuación, poseer en una palabra todas sus facetas, sus posibles caras?

Si para referirse al Texto utilizaban la metáfora del castillo y la amada, al descubrir los diversos ángulos de la letra y de la palabra, no hacen sino desprender uno a uno los velos que cubren ese rostro amado. Esta minuciosidad en la descripción, esta curiosidad obsesiva por llegar hasta los más recónditos parajes del sentido, esta inquietante seducción por los más ocultos secretos del alma de la lengua, sugieren de manera ambivalente la conquista de un espacio

que la memoria recupera como ultrajado pero, al mismo tiempo, apuntan a esa conquista seductora, pausada y a la vez fascinante de la figura amada, de la mujer deseada. Quizá sea aquí, en este punto aparentemente tan alejado de lo amoroso y de lo pasional, donde echa raíces la poesía mística. Descripción detallada y exhaustiva del sentido, minuciosidad casi maniática: he aquí su riqueza, su modernidad: San Juan de la Cruz, Sor Juana, pero también Barthes, Eco, Bloom y, por qué no, el mismo Borges.

Llama de Amor Viva

Del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios.

1. ¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela de este dulce encuentro.

2. ¡Oh cautiverio suave!
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

3. ¡Oh lámparas de fuego, Juan
en cuyos resplandores,
las profundas cavernas del sentido
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
color y luz dan junto a su querido!

4. ¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras;
y en tu aspirar sabroso,
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

(San Juan de la Cruz, 1976: 37-8)

Amar y desear es ante todo descifrar al-otro, no importa que ese otro sea la propia divinidad, entender eso que llamamos su yo, atosigarlo, desnudarlo, apropiarse de las "profundas cavernas del sentido", ocupando los pequeños trozos de vida, de sueños, de fantasías, de proyectos y fracasos de los que se ha estado ausente. Dar nombre a esos pedazos de identidad es una forma de reconstruir al "otro", de poseerlo creándolo, pero al mismo tiempo, de reconstruirse como amante con rumbo, como "suave" explorador de laberintos y "cautiverios". Porque el cuerpo y el alma de la mujer amada (de la escritura), ¿no son acaso un blanco desierto que se puebla y se habita: vacíos que el amante obsesivamente necesita llenar? Como escribe Borges:

What can I hold you with?
.....
I offer you explanations of yourself, theories
about yourself, authentic and surprising
news of yourself.
I can give you my loneliness, my darkness,
the hunger of my heart; I am trying to bribe
you with uncertainty, with danger, with defeat.

(Borges, 1975: 124)

El territorio, entonces, que es texto, tierra, templo, que es escritura, laberinto, es también siempre y ante todo cuerpo: un cuerpo que hay que recorrer con el mismo

impulso y cuidado con que se recorre el espacio de ese laberinto lingüístico. Porque el placer del conocimiento esotérico es abiertamente y sin ambigüedades un placer sensual que toca con las cuerdas de la analogía ese otro placer de la divinidad en donde, nuevamente y como en el caso de Sara, el goce carnal hace vibrar el lecho celeste.

> Cuando llega el Shabat, los doctos de la ley deben procurar este placer a sus esposas para glorificar así a la compañera celeste; pero el hombre y la mujer deben inspirarse en este único pensamiento: el cumplir a través de la relación la voluntad de su Señor, así como ya ha sido dicho... Y cuando la mujer se ha purificado, debe procurársele este placer que constituye una obra meritoria, placer celeste.
>
> (*Zohar*, 1906: I- 50a)

El placer, punto nodal de toda interpretación cabalística, viene a desembocar en esta figura laberíntica de la que hemos hablado. Ambas, interpretación y seducción, palabra y cuerpo, comparten la fascinación por lo explorable. Ambas llevan al goce del desciframiento y del descubrimiento. Pero esta homologación no lleva sino al desvío, a una transgresión con historia que se remonta a los límites temporales del paraíso; comer de la manzana ha sido descubrir el doble placer, el del conocimiento del bien y del mal, y de ahí el del cuerpo del hombre y de la mujer: "Y Adán conoció a Eva", dice la Biblia.

La introducción de metáforas como la del cuerpo-escritura, procedimientos de simbolización que proyectan hacia lo divino relaciones carnales que sólo tocan a los hombres y que hacen coincidir en el sexo (no sólo con fines de procreación) aquella oposición hegemónica sobre la que se sustenta todo el pensamiento medieval: lo alto y lo bajo; todo esto sitúa a la Cábala española en los márgenes de lo profano y de lo desviado. Como escribe Le Goff:

"¡Cuántos caminos, aun dentro del Occidente medieval, van a desembocar en la mujer! En muchos aspectos, la historia de las herejías es una historia de la mujer en la sociedad y en la religión." (Le Goff, 1986: 141) Y qué mejor ejemplo que el recurrente motivo de la amante, de su belleza y del placer que su desnudez otorga. Si las Escrituras son sinónimo de tierra y de cuerpo, pero si éstas a su vez contienen una estructura laberíntica y secreta, toda palabra es ya por principio un nombre que descifrar, un cruce de caminos por el que optar y un encabalgamiento de virtualidades que deben necesariamente, si no se quiere el extravío y la locura, desmontarse. El acróstico o *notarikon* es una más de las y técnicas-instrumento para desglosar transitando, o transitar desglosando el cuerpo-texto de la Escritura. De la misma manera en que la gematría y la *temurah* imponían sobre la palabra una marca del sentido, el *notarikon*, o sea la "interpretación de las letras de una palabra como abreviaturas de palabras o de frases" (*Enciclopedia Judaica*, 1948: 562), da acceso a otras direcciones secretas de sentido. Esta técnica, tomada de los griegos y utilizada en la Biblia, es difundida en la Europa medieval y más adelante en la España de los Siglos de Oro (*Cf.* Beristáin, 1986).[4]

Los acrósticos pueden ser de diversos tipos; en algunos casos puede ser una composición en la que las letras iniciales de cada línea tengan un significado particular cuando se leen de arriba hacia abajo; en otras, ún mismo nombre puede contener en cada una de sus letras consonantes la inicial de otro nombre igualmente importante. Por ejem-

[4] Johann Reuchlin, en su libro *La Kabbale (de arte cabalistica)*, también hace alusión a esta técnica en los siguientes términos: *"Mais si de chacune des lettres d'un mot quelconque on tire des symboles particuliers, nous les appelons du mot grec Notarikon."*

plo, אדם (*Adam*), compuesto por (*Alef*), א (*Dalet*) ד y (*Mem*) ם se refiere al propio Adán, a David el rey de Israel y alnô Mesías, que vendría a cerrar el ciclo de la historia. Lo que resulta interesante en relación con la idea inicial de la escritura-cuerpo, es que este tipo de procedimientos de descodificación se transforme y pase a ser con el tiempo un recurso poético más a través del cual se alaba y canta a la amada.

El caso extremo de este tipo de procedimientos retóricos es el del nombre propio divino, impronunciable para todo fiel de religión judaica, el Tetragrama *YHVH* del que, de acuerdo con los cabalistas, deriva la *Torah* en su totalidad. "La *Torah* en su conjunto es un solo nombre místico sagrado", dice el *Zohar*. (*Zohar*, 1906: I-36a) En este sentido, "Dios –comenta Scholem– es a los ojos de los cabalistas el nombre más breve y al mismo tiempo el nombre más largo". (Scholem, 1983: 76) Si el descifra-miento del texto codificado de manera múltiple y variada exige al ojo del lector un arduo trabajo de exploración e iniciativa, el acceso a esta síntesis máxima que propone esta técnica de la Cábala es aún más difícil y peligrosa. ¿Cómo llegar a una simplificación tal que desemboque en el Nombre por excelencia cuando frente a éste no existe sino un absoluto tabú? Pronunciar el Tetragrama de cuyas consonantes derivan los cinco libros de la *Torah* es la prohibición, quizá, más contradictoria de las leyes judaicas. Es cierto que el tabú de la imagen determina toda creación cultural y artística en el judaísmo, que la letra es la única figura de posible adoración, pero es cierto también que "en la enseñanza de la sinagoga, la revelación es un proceso acústico y no visual" (Scholem, 1983: 56), que, como dice la *Torah*: "*Yaveh* os habló de en medio del fuego; vosotros oíais rumor de palabras, pero no percibíais figura

alguna sino sólo una voz". (*Deuteronomio*, 4-12.) ¿Por qué entonces no apelar a esa boca y a ese rumor de la misma manera, por qué no invocar a esa voz llamándola por su nombre? ¿Será acaso que el sonido del nombre, como lo vive el pensamiento mítico, tiene que ver con lo más profundo del ser y que la vulnerabilidad de su alma radica justamente en este espejo sonoro, en este eco de humano retorno? En última instancia, el NOMBRE es quizás metafóricamente el centro del laberinto, el sentido final, secreto y oculto de la Escritura. Pero el nombre divino como nombre propio es más que eso, es un "signo siempre cargado de espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar..." (Barthes, 1983: 177-8).

> En efecto –dirá Barthes– el Nombre es catalizable; se lo puede llenar, dilatarlo, colmar los intersticios de su armadura sémica con una infinidad de agregados. Esta dilación sémica del nombre propio puede ser definida de otra forma: cada nombre contiene varias "escenas" surgidas primeramente de una manera discontinua, errática, pero que sólo solicitan federarse y formar así un pequeño relato, pues contar no es más que ligar entre ellas por un proceso metonímico un número reducido de unidades plenas. (Barthes, 1983: 180)

Los cabalistas trabajan con nombres y para ellos todo nombre de la Escritura es siempre y sin excepción, un nombre propio, porque todos forman parte de ese gran cuerpo que da vida al espíritu divino. Existen, por supuesto, jerarquías; algunos se dilatan en un mayor número de sentidos; otros son puro intersticio que nunca se colma, como el propio nombre *Yaveh*. De esta forma última de descodificación –el acróstico– fluye el relato en la Cábala española, porque descomponer cada nombre diluyéndolo en explicaciones, en números, figuras y transformaciones no es sino narrar en el sentido al que se refiere Barthes.

Si cada nombre en la *Torah* es una dirección en el camino, una señal que apunta a múltiples rumbos y que abre las más diversas y variadas virtualidades de sentido, ¿cómo imaginar siquiera la cercanía del nombre que es, como él mismo se define "Yo soy quien soy", un ser sin rostro, temible aunque misericordioso?

Todo nombre y específicamente el Nombre son puertas del sentido de la manera en que son descritas en el pasaje citado sobre el castillo de múltiples puertas y de llaves intercambiables. Puertas que conducen al discurso, nombres que desencadenan el relato al poner en movimiento un mundo imaginario. ¡En cuántos aspectos los cabalistas tocan la sensibilidad contemporánea!, ¡en cuántos sentidos la Cábala del *Zohar* se acerca no sólo a lo que podríamos considerar como la crítica y hermenéutica modernas, sino a la vanguardia literaria de nuestro siglo! Baste citar un pasaje de Proust para ver la relación tan semejante que existe entre la concepción del nombre en este escritor y la forma en que la Cábala concibe el nombre propio de la divinidad: ambos coinciden en el punto central del nombre como desencadenante del relato:

> ...los nombres tienen en sí mismos una forma, un relieve, una luz, sin embargo modificada, quizá, a nuestro pesar, por algunas asociaciones con determinadas palabras (como Parma, en la violeta de Parma) que, cuando pensamos en un lugar del que sólo conocemos el nombre, nos lo hace imaginar precisamente con las dimensiones, este aspecto íntegro o fragmentado, este color cabal del nombre.
>
> (Proust, 1985: 323)

"Algunas veces –escribe Proust, y en esto se acerca en más y de un sentido a la sensibiliad del místico–, nuestro deseo viene solamente de aquello que se sabe realizable; imaginamos a partir de la posibilidad que nos han dicho

mil rostros, al igual que en el rostro imaginábamos posibilidades, etc., una vida." (Proust, 1985: 301)

Para el cabalista, la arbitrariedad del nombre en la la *Torah* queda fuera de todo cuestionamiento. Nada en ella es aleatorio; de cada una de sus letras fluyen interpretaciones y relatos y este proceso narrativo es de alguna manera una miniatura del gran flujo creativo de la divinidad que brota de sus propias emanaciones y que se va conformando al bifurcarse en ríos y canales. "Ésta es la significación de las palabras de la Escritura: 'Y un río brotará del Edén para regar el jardín'. La Escritura agrega: Y de ahí, el río se divide en cuatro canales." (*Zohar*, 1906: 26) Ese rostro sin rostro que se despliega inundando el Edén da lugar al gran relato bíblico y éste, como en cadena, produce a su vez este otro relato cabalístico.

Ahora bien, si todos estos procesos de simbolización que van desde el Texto-territorio hasta el Texto-cuerpo, pasando por el obligado laberinto, nos conducen a la idea central del *Zohar* en relación con el problema de la exégesis o de la interpretación, estos procesos van a desembocar en la misma pregunta y en el mismo cuestionamiento: ¿es entonces la Escritura un texto cuyos sentidos están fijados de antemano de manera estática, o son acaso efectos de sentido a los que se llega a través de, diferentes recorridos? ¿Existe un sentido de la palabra, o acaso, como dice Levinas al referirse a Martin Buber, "la esencia de la palabra no consiste, entonces, originalmente, en su significado y en su poder narrativo, sino en la respuesta que suscita"? (Levinas, 1984: 31) En este caso, se trataría entonces de las opciones del explorador, de la astucia con la que cada lector pueda responder a su textual cautiverio. Y quizás, en esta perspectiva, la crítica sería, como propone Barthes, "no un homenaje a la verdad del pasado,

o a la verdad del 'otro', sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo". (Barthes, 1973: 397)

No se trataría, pues, de descubrir los hoyos negros de la Escritura, sino de cubrirlos con la imaginación y la historia; cubrir no es sinónimo de inventar: cubrir es justamente caminar por el mismo sendero una y otra vez, dejando huellas y abriendo puertas, arriesgando, deseando y temiendo extraviarse, pero sin abandonar nunca esa tierra peligrosa de carnales tentaciones y de laberintos. Y aquí, como mero juego de asociación o como el que Proust establece entre el nombre y la narración, quisiera citar un fragmento de *Rayuela*, donde Cortázar llega, a través de la descripción de un rostro de mujer, a lo que la Cábala española propone frente al texto amado de la Escritura: recrearla o crearla, no importa si esta actividad se lleva a cabo mediante el ojo, la escritura o una mano que recorre sus contornos.

> Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y de recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.
>
> (Cortázar 1974: 48)

BARTHES Roland, 1973: *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI (1972).

——— 1983: *El grano de la voz*, México: Siglo XXI (1981).

BERISTÁIN Helena, 1985: *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Editorial Porrúa.

BIBLIA DE JERUSALÉN, 1975: Bilbao: Desclée de Brouwer.

BORGES Jorge Luis, 1961: "Los dos laberintos" en *El Aleph*, Buenos Aires: Emecé.

——— 1975: *Obra Poética*, Madrid: Alianza/Emecé (1960).

CORTÁZAR Julio, 1974: *Rayuela*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana (1963).

DUBY George, 1983: *Tiempo de Catedrales*, El arte y la sociedad 980-1420, Barcelona: Argot (1976).

ELÍADE Mircea, 1973: *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama (1957)

ENCICLOPEDIA JUDAICA CASTELLANA, 1948: Tomo II, México: Editorial Enciclopedia Judaica Castellana, S. de R.L.

KAFKA Franz, 1961: *La Condena*, Buenos Aires: Emecé Ed.

KOTT Jan, 1977: *El manjar de los dioses*, México: ERA (1970).

LEVINAS Emmanuel, 1968: *Quattre Lectures Talmudiques*, París: Les Editions de Minuit.

LOTMAN M. Yuri, 1982: *Estructura del Texto Artístico*, Madrid: Ediciones ISTMO (1970).

PROUST Marcel, 1985: *L'età dei nomi*, edición bilingüe a cargo de Daniela de Agostini y Maurizio Ferraris, Milano: Mondadori.

RASHI DE TROYES, 1985: *Commento alla Genesi*, Prefazione di P. De Benedetti, Casale Monferrato: Marietti.

REUCHLIN Johann, 1973: *La Kabbale (de arte cabalistica)*, París: Editions Aubier Montaigne.

SAN JUAN DE LA CRUZ, 1976: *Poesías Completas*, México Aguilar.

SCHOLEM Gershom, 1961: *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York: Schoken Books (1941).

——— 1983: *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Francia: Les Editions du Cerf.

Sefer *YETZIRA, Libro della Formazione*, 1981: Ed. bilingue, traducción de Eliahu Shadmi, Roma: Editrice Atanor.

VAN GENNEP Arnold, 1981: *I riti di passaggio*, Torino: Boriinghieri (1909).

Sepher Ha-Zohar (Le Livre de la Splendeur), 1906-1911: Traducción de Jean de Pauly, París: Ernest Laroux.

Zohar. Le Livre de la splendeur, 1985: Tome II, traducción de Jean de Pauly, París: Maidonneuve & Larose (1906).

Acta poetica 9-10
primavera-otoño 1989

Elliot R. Wolfson

La hermenéutica de la experiencia visionaria: revelación e interpretación en el *Zohar*

(*traducción de Margarita León*)

La legitimación de las nuevas interpretaciones, tanto dentro de la historia del judaísmo como de otras culturas religiosas basadas en las Escrituras Sagradas, ha tomado básicamente una de dos formas: la exégesis de las fuentes documentales o la apelación a la revelación directa. Es decir, una verdad recientemente expresada, o se atribuye a una revelación inspirada por la divinidad, o se encuentra que está implícita en el texto antiguo y por tanto se deriva de ahí a través de la exégesis. Sin duda, en cada una de estas posibilidades, el lazo con la tradición del pasado es seguro. Quien pretende haber tenido una nueva visión, no solamente la expresará en un lenguaje tradicional, sino que atribuirá la experiencia a una autoridad tradicional. Así, tomando un ejemplo de la historia de la mística judía, en la cadena de transmisión del saber místico asociado con los primeros cabalistas conocidos en Provenza, Abraham ben Isaac, Abraham ben David, Jacob ha-Nazir e Isaac El Ciego, se decía que el conocimiento esotérico era impartido a través de la revelación del profeta Elías.[1] El solo nombre de este último garantizaba, al menos parcialmente, la

[1] Véase G. Scholem, *Origins of the Kabbalah*, Princeton University Press, 1987, pp. 35-39, 238-43.

legitimidad de la revelación en los círculos tradicionales. Cualquiera que fuera el contenido de la revelación mística, el ser atribuido a Elías, el guardián de la tradición rabínica *par excellence*, aseguraba su lugar dentro del judaísmo normativo. En el caso de una interpretación nueva, este proceso de legitimación es todavía más seguro cuando las nuevas ideas son presentadas como parte de la revelación original. La brecha potencial que separa la revelación escritural y la progresiva interpretación humana, está efectivamente obstruida por la suposición hermenéutica –que algunos podrían llamar una "noble ficción"– de que toda verdad está contenida en el texto sagrado. Regresando otra vez al judaísmo para dar un ejemplo, los estudiosos han venido advirtiendo la paradoja fundamental que caracteriza a la interpretación escritural, el *midrash*, en la tradición rabínica: todo lo nuevo debe ser antiguo, ya que presumiblemente todas las interpretaciones se encuentran escondidas en la *Torah*.[2]

Algunas veces, estudiosos del pensamiento judío consideran que las modalidades de la revelación y de la interpretación se excluyen mutuamente. El hecho de recurrir a la exégesis surge así, específicamente, en una situación en la que se ha suspendido el acceso a la revelación divina, pues si dicha revelación estuviera por suceder, no habría necesidad de derivar verdades fuera del dogma establecido. *Midrash*, en una palabra, presupone un alejamiento de Dios debido a la suspensión de estados proféticos o reveladores. Sin embargo, puede demostrarse que, dentro de la tradición judaica, particularmente en la literatura apo-

[2] *Cf.* S. Rawidowicz, "On Interpretation" en *Studies in Jewish Thought*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1974, pp. 47-48, 52-53; G. Scholem, "Revelation and Tradition as Religious Categories", en *The Messianic Idea in Judaism*, Nueva York, Schocken Books, 1971, pp. 287-89.

calíptica y mística, hay una relación intrínseca entre el estudio de un texto y la experiencia visionaria. Lejos de excluirse mutuamente, la experiencia visionaria en sí misma puede ser de naturaleza interpretativa, derivándose de visiones previas conservadas en un documento escrito, mientras que la tarea exegética puede originarse y desembocar en un estado revelador de la conciencia.

El propósito de este estudio es examinar el problema de la relación entre revelación e interpretación en el *Zohar*, el texto clásico de la mística medieval judía que apareció en Castilla hacia finales del siglo XIII. Como Gershom Scholem ha afirmado, los documentos históricos atestiguan el hecho de que en el siglo XII operaban ya dos modos distintos de legitimación de la doctrina mística en los círculos cabalísticos: uno –el cual ya he mencionado–, que consiste en las revelaciones místicas de Elías, y el otro, el del *midrash* místico, como es particularmente claro en el caso del *Sefer Bahir*.[3] En otra parte, Scholem ha escrito que en la historia de la Cábala las innovaciones fueron hechas "sobre la base de nuevas interpretaciones del viejo saber popular", y también como "un resultado de la inspiración pura o revelación, e inclusive de un sueño".[4] La literatura cabalística, de acuerdo con Scholem, está teñida por una dualidad: la iluminación sobrenatural por una parte, y la exégesis tradicional por la otra. La tesis de este ensayo, formulada de manera simple, es que en el *Zohar* los dos modos, revelación e interpretación, se identifican y se funden. El que ocurra esta convergencia se debe al hecho de que la estructura teosófica subyacente propor-

[3] Scholem, G. *Origins of the Kabbalah*, pp. 39-44 y 49-53.

[4] Scholem, G. *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York, Schocken, 1961 p. 120.

ciona una base fenomenológica común a ambos. En la relación hermenéutica que el exégeta místico mantiene con el texto, él ve nuevamente a Dios como Dios fue visto en el acontecimiento histórico de la revelación. En suma, desde la perspectiva del *Zohar*, la experiencia visionaria es un vehículo para la hermenéutica, así como la hermenéutica es un vehículo para la experiencia visionaria. La combinación de estas modalidades constituyó una enorme fuerza que ejerció una influencia profunda en las siguientes generaciones de exégetas judíos. Establecidos los nexos entre el estudio textual y la experiencia visionaria, la interpretación de la Escritura ya no fue considerada como una simple ejecución del mandato fundamental de Dios: estudiar la *Torah* (*talmûd Torah*), sino que dicha interpretación era más bien entendida como un acto de participación en el drama mismo de la vida divina. La *interpretatio* en sí misma se convirtió en un momento de *revelatio*, la cual, en el lenguaje del *Zohar*, comprende además el proceso de *devekût*, es decir, la unión del individuo con Dios.[5]

Revelación

Para comprender la correlación entre los modos interpretativo y revelatorio en el *Zohar*, es necesario analizar cada componente de la ecuación de manera separada. La primera cuestión concierne, entonces, a la interpretación zohárica de la revelación. Diseminadas a través del voluminoso corpus del *Zohar* hay muchas ideas valiosas, a veces contradictorias,[6] concernientes a la naturaleza de la revelación. Sin embargo, para los propósitos de este ensayo,

[5] *Cf. Zohar* II, 213b; 217a; III, 36a; *Zohar Hadash*, 27d; y 29a.

[6] *Cf. Zohar* II, 66b; III, 147 a.

la atención se centrará específicamente en el tratamiento zohárico de la naturaleza de la experiencia visionaria de la teofanía sinaítica.

En uno de los textos claves,[7] una interpretación de *Éxodo* 20:15, "Y toda la gente vio las voces": *ve-kol ha-'am roim 'et ha-qolot*, el *Zohar* trae a cuento un problema evidente que preocupó de igual manera a exégetas clásicos y medievales: ¿por qué la Escritura emplea el predicado "vio" en conjunción con el objeto "voces", mezclando de este modo una metáfora óptica y una auditiva? En respuesta a dicha interrogante, el *Zohar* ofrece tres posibles interpretaciones. La primera, atribuida a Rabí Aba, se basa en una lectura cuidadosa –más o menos literal– de la Escritura, y sugiere que las voces incorpóreas del discurso divino fueron encarnadas en un medio ambiente físico de oscuridad, nubes y espesa neblina, que les posibilitaron ser vistas por el ojo humano.[8] A partir de esa visión, los israelitas fueron iluminados por la luz celestial de Dios. La segunda interpretación, atribuida a Rabí José, afirma que estas voces, es decir el contenido de la visión, no fueron otra cosa que las *Sefirot* mismas, las potencias de Dios, que resplandecían.[9] Esto tiene, así, perfecto sentido para hablar de una "verdadera visión" de dichas voces, pues estas últimas (las *Sefirot*) son, en esencia, de una naturaleza luminosa. Una tercera perspectiva, que se le atribuye a Rabí Eleazar, ofrece todavía otra interpretación, aunque no desvinculada de las anteriores. Según él, las voces se refieren del mismo modo a las *Sefirot*, pero, por otra parte, también la visión de estas voces estaba mediada a

[7] *Zohar* II, 81 a-b.

[8] *Dt.* 4:11 y 5:19-20. *Cf. Zohar* I, 116.

[9] *Cf. Zohar* II, 194 a.

través de la última de ellas, la *Shejinah*. A ella se alude en el verso a través de la partícula acusativa *'et*, la cual funciona en el *Zohar* como un símbolo místico para la última gradación, la consumación del discurso divino, en tanto que esta palabra contiene la primera y la última consonante del alfabeto hebreo.[10]

La interpretación de Rabí Eleazar, de que Israel tuvo en el Sinaí una visión de la *Shejinah*, tiene sus antecedentes en una multitud de manifestaciones midráshicas y agádicas, las cuales enfatizan la única cualidad teofánica de la revelación sinaítica. En términos de los antecedentes cabalísticos, la noción de que la *Shejinah* es el *locus* de la experiencia reveladora en el Sinaí, se expresa por primera vez en el *Sefer Bahir*.

> Un verso dice, 'Y toda la gente vio las voces' (*Ez.* 20:15) y otro verso dice, 'La voz de las palabras que ustedes oyeron' (*Dt.* 4:12). ¿Cómo es posible esto? Primero ellos vieron las voces. ¿Y qué vieron? Las siete voces... y al final escucharon el discurso que salió de todas ellas. Hemos sabido que había diez (palabras) y los rabinos dijeron que todas ellas fueron dichas a través de una sola palabra. Así, todas éstas (siete voces) fueron dichas en una palabra.[11]

Así como los rabinos habían afirmado que las diez palabras de la revelación fueron articuladas en una, así también las siete voces, que corresponden a las siete *Sefirot* inferiores de las diez que son, están todas contenidas en un solo discurso, es decir, la *Shejinah*. El hecho de que una palabra que contenga todas las voces superiores se refiera a la *Shejinah*, puede inferirse del siguiente fragmento del

[10] *Cf. Zohar* I, 156; 30b; 53b; 60a; 208a; 247a.

[11] *Sefer Bahir*, 48.

Sefer Bahir que declara: "Diez palabras (corresponden) a los diez reyes...la palabra 'Yo' (*'Anoji'*) está escrita entre ellas (*cf. Ex.* 20:2) y contiene a todas las diez."[12] La *Shejinah* está simbolizada por el pronombre de la primera persona, *'Anoji'*, porque la Presencia femenina es el polo subjetivo del pleroma divino, el aspecto que se dirige al hombre como el "Yo" de la voz de la revelación.

Aquello que estaba implícito en el enigmático pasaje del *Bahir* es desarrollado más tarde por los cabalistas españoles del siglo XIII, como Rabí Ezra de Gerona y su colega más joven, Najmánides (1194-1270). Así, por ejemplo, en un pasaje, Rabí Ezra comenta que, a pesar de que hay dos aspectos de la *Torah*, el escrito y el oral, que corresponden respectivamente a las emanaciones divinas, la sexta (masculina) y la décima (femenina), la vía de la revelación de la primera es la última. "La *Torah* oral (*Shejinah*) emana de la *Torah* escrita (*Tiferet*) que la conserva... Las dos *Torot* fueron dadas por medio de la *Shejinah*... pues la voz interior (de la revelación) no era perceptible ni fue escuchada hasta la final, que es la décima *Sefirah*".[13] Najmánides, por su parte, escribe en su comentario a *Éxodo* 10:30:

> (La *Torah*) fue dada a Moisés en siete voces (es decir, las siete *Sefirot*), las cuales él escuchó y comprendió. Pero en el caso de Israel, ellos la escucharon en una sola voz (es decir, *Shejinah*) como dice, 'una voz fuerte y nada más' (*Dt.* 5:19). Y dice, 'Ustedes oyeron el sonido de las palabras pero no percibieron ninguna forma, nada sino una (única) voz' (*ibid.* 4:12). Y aquí también (la Escritura) alude (a esto) 'Y toda la gente vio las voces' (*Ex.* 20:15), la palabra *qolot* está (escrita) sin la *uau*

[12] *Ibid.*, 49.

[13] R. Ezra, *Commentary on Shir Ha -Shirim, Kitvei Ramban*, Ed. C.D. Chavel, Jerusalén: Mosad, Ha-Rav Kook, 1978, 2:487.

(que significa la forma plural), porque ellos (Israel) vieron todas las voces como si fuera una (esto es, la *Shejinah*).[14]

La opinión atribuida en el *Zohar* a Rabí Eleazar sigue esta línea de interpretación, al afirmar que la visión de las luces superiores en el Sinaí fue mediada a través de la *Shejinah*. En otro contexto, el *Zohar* lo explica como sigue:

> Cuando la *Torah* fue dada a Israel, ellos vieron y fijaron la vista directamente en el otro espejo (la *Shejinah*) y las gradaciones superiores, y decidieron contemplar y ver la Gloria de su Maestro. Así ellos vieron la Gloria celestial y al Bendito, alabado sea Él.[15]

Y aún más, en otro pasaje leemos:

> Se ha pensado que, cuando Dios se reveló a sí mismo en el monte Sinaí, todos los de Israel vieron como quien ve desde una luz en un cristal. Y desde esa luz cada uno vio lo que Ezequiel el profeta no vio. ¿Por qué? Porque aquellas voces superiores fueron reveladas (o, de acuerdo con una variante de la lectura, grabadas) en una, como está escrito. 'Y toda la gente vio las voces'. Pero para Ezequiel, la *Shejinah* fue revelada en su carroza, pero no más. Ezequiel vio como alguien que ve desde atrás de muchas paredes.[16]

Aquí es esencial señalar que, de acuerdo tanto con el *Zohar* como con otros cabalistas del siglo XIII, la visión de Dios, común a todos los profetas con excepción de Moisés, estaba mediada —según se decía— por el último de los grados divinos, la femenina *Shejinah*. Efectivamente, la *Shejinah* es llamada la "gradación en la cual todas las

[14] Najmánides, *Commentary on the Torah*, I:388.

[15] *Zohar* I, 94a. *Cf.* II, 146a.

[16] *Zohar* II, 82b. *Cf.* II, 69b, 130b, 213a; III, 174b.

formas (*deyoqnin*) son vistas"[17] o el "espejo (*heizu*) de los colores superiores".[18] Se podría ir más lejos aún y decir que, para los cabalistas, la *Shejinah* no es solamente el lugar de la experiencia profética, sino el "correlato objetivo" o el "polo sensorial" de la visión profética. En contraste con la explicación filosófica medieval convencional de la profecía, expuesta especialmente por Maimónides en la tradición judía,[19] para los místicos el objeto de la visión profética no es simplemente una imagen sensorial o una idea en la mente del profeta; es más bien una realidad existente, de hecho, la realidad divina como se refleja en la última de las gradaciones. En varias ocasiones, Najmánides criticó a Maimónides precisamente en este aspecto; este último contrastaba muy bruscamente la visión profética con la visión real, dando a entender con ello que los contenidos de una visión profética no tienen fundamento en la realidad concreta externa (o espacial). El autor del *Zohar*, coincidiendo con Najmánides, afirmaba que el objeto de la visión profética no existe solamente en la mente del profeta, sino que es una realidad objetiva.

Se deduce, por tanto, que la interpretación de Rabí Eleazar coloca a la teofanía sinaítica en el espectro de la experiencia profética normal, es decir, una distinta de la de Moisés, dentro de la cual el lugar de la experiencia visionaria es la última gradación. Vale la pena mencionar, por otra parte, que la visión sinaítica contrasta con aquella, la de la carroza, que Ezequiel tuvo en Babilonia: mientras que Israel vio toda la gradación superior tal como se reflejaba en la *Shejinah* –como en un cristal–, Ezequiel

[17] *Zohar* I, 88b y 91a.

[18] *Ibid.*, 183a; *cf.* II, 186b.

[19] Maimónides, *Guía de los perplejos* II, 41-46.

solamente fue digno de ver la *Shejinah* reflejada en sus carrozas, es decir, los seres angélicos que estaban debajo del reino divino. Desde el punto de vista de Rabí José, parecería, sin embargo, que, en el Sinaí, Israel alcanzó un nivel más alto de conciencia profética. En efecto, en otro pasaje,[20] atribuido también a Rabí José, el *Zohar* presenta una explicación alternativa de acuerdo con la cual se decía que aquellos que estuvieron en el Sinaí se encontraban en el mismo nivel que Moisés, superando así el nivel empírico de otros profetas. También en este caso, el *Zohar* contrasta la visión de Israel en el Sinaí con la de Ezequiel. En esta última, la Escritura constantemente emplea palabras como "imagen", "parecido" y "apariencia", pues Ezequiel vio lo que vio "como si estuviera detrás de una pared", mientras que Israel vio a Dios "cara a cara". "Ezequiel vio la *imagen* de las carrozas celestiales, ya que vio desde un lugar que no estaba tan iluminado". Israel tuvo una visión de las cinco voces superiores, a través de las cuales, de acuerdo con el punto de vista rabínico, la *Torah* fue transmitida, mientras que Ezequiel vio las cinco gradaciones correspondientes debajo del reino divino, a saber, el viento de tormenta, una nube enorme, el fuego deslumbrante, un resplandor, y el electro (*cf. Ez.* 1:4). En el Sinaí, Israel alcanzó algo del *status* de Moisés. El *Zohar* señala, por tanto, que la Escritura dice al referirse a Moisés: "Y el Señor descendió sobre el Monte Sinaí y llamó a Moisés" (*Ex.* 19:20), mientras que dice, análogamente, con respecto a la nación: "el Señor descendió en frente de toda la gente en el Monte Sinaí" (*ibid.* 19:11). En consecuencia, en el Sinaí, la "cabeza" y el "cuerpo" del rey fueron revelados, en tanto que Ezequiel vio solamente

[20] *Zohar* II, 82b.

la "mano inferior" o los "pies" de Dios. Ezequiel, como Isaías, tuvo una visión de la *Shejinah*, pero incluso ése era todavía un nivel inferior de visibilidad.

En relación con el contenido específico de la experiencia visionaria en el Sinaí, nos damos cuenta, además, de que la visión tenía un elemento decididamente gnóstico; por ejemplo, a través de la visión, el pueblo fue capaz de adquirir un conocimiento esotérico de los atributos divinos. "Se ha enseñado: Rabí José b. Rabí Judah dijo: Israel vio aquí (en el Sinaí) aquello que Ezequiel, el hijo de Buzi, no vio; y todos comprendieron la celestial, la gloriosa Sabiduría".[21] Un claro vínculo se crea así entre lo visionario y lo etimológico: a través de la visión se llegó al conocimiento teosófico. Ya desde las fuentes midráshicas, como en Filón de Alejandría, la visión de las voces descritas en *Éxodo* 20:15, fue tomada en el sentido de una visión conceptual expresada a través de la interpretación. Cuando Israel vio –es decir, comprendió– las palabras de la revelación divina, ellos inmediatamente las interpretaron. Basándose en este antiguo motivo en el pensamiento judío, el *Zohar* detalla de esta manera la cualidad hermenéutica de la experiencia visionaria en el Sinaí:

> Las diez palabras de la *Torah* (es decir, el Decálogo) contienen todos los (613) mandamientos, incluyendo todo lo que está arriba y abajo, el principio de las diez palabras de la Creación. Estas (diez palabras) fueron grabadas sobre las tablas de piedra, y todo lo que estaba oculto en ellas fue visible a sus ojos (de los israelitas) pues todos conocieron y examinaron el secreto de los 613 mandamientos de la *Torah* contenido en éstas. Todo era visible para ellos, todo fue entendido en las mentes de Israel y todo fue revelado a sus ojos. En ese tiempo todos los secretos de la *Torah*, superiores e inferiores, no les fueron arrancados,

[21] *Zohar* II, 82a.

> porque ellos veían con sus ojos el esplendor de la Gloria de su Maestro. Desde el día en que Dios creó el mundo no hubo nada como la revelación de Su Gloria en el Sinaí.[22]

A través de una visión de la Gloria divina, la última de las emanaciones en la plenitud sefirótica, el pueblo de Israel fue capaz de penetrar las profundidades de la *Torah*, para alcanzar los secretos ocultos (es decir, cabalísticos) de los 613 mandamientos, los cuales estaban contenidos en el Decálogo. Las diez palabras de la revelación corresponden a las diez palabras de la Creación, que a su vez corresponden a las diez gradaciones divinas. De acuerdo con el *Zohar*, entonces, el pueblo de Israel alcanzó en el Sinaí el conocimiento de lo esotérico, así como la dimensión esotérica de la *Torah* a través de una visión de la Gloria. La dimensión esotérica es fundamentalmente un entendimiento de la plenitud sefirótica expresado ahí específicamente como la comprensión de los secretos contenidos en el Decálogo. Así, viendo la Gloria, el pueblo era capaz de adquirir el conocimiento místico encarnado en la *Torah*.

Interpretación

Queda claro, a partir de la sección anterior, que el *Zohar* sostiene un tipo especial de experiencia visionaria en el Sinaí. En tal caso, se decía que la gente había visto directamente una de las cinco gradaciones superiores, alcanzando con eso el nivel de Moisés, o la última gradación reflejando las cinco gradaciones superiores. En el texto citado al final de la última parte, también se decía que el pueblo había visto la Gloria divina, pero al mismo tiempo

[22] *Zohar* II, 93b, 94a. *Cf.* I, 91a; II, 82b y 156b.

todos los secretos de la *Torah*. En efecto, de acuerdo con ese pasaje, estos secretos fueron accesibles para Israel precisamente porque contemplaban el esplendor de la Gloria. La experiencia visual, por tanto, establece la comprensión teosófica; la *gnosis* nace de una visión mística.

Se puede además argumentar que, en la mente del autor del *Zohar*, el proceso de la exégesis cabalística es, en cierto sentido, una imitación del acontecimiento histórico de la revelación. Aquí también la visión zohárica está arraigada en una antigua tradición rabínica de acuerdo con la cual la actividad exegética, o el estudio de la *Torah*, estaba ligada a la teofanía sinaítica. Varios pasajes rabínicos incluso subrayan que, a través de la interpretación de la *Torah*, se recrean los fenómenos sobrenaturales del acontecimiento del Sinaí. En el *Zohar*, la correlación entre exégesis y revelación se centra específicamente en el hecho de que, tanto en la primera como en la última, la comprensión del texto se encuentra en relación con una visión de la Gloria. Sin embargo, mientras que aquellos que se encontraban presentes en el Sinaí comprendieron las verdades esotéricas de la *Torah* a través de una visión de la Gloria, los místicos logran una visión de la Gloria a través del estudio intenso de la *Torah*.

En un gran número de pasajes del *Zohar*, se pone de relieve el estrecho vínculo entre quienes se dedican a la exégesis mística y la *Shejinah*. Así, por ejemplo, en un lugar leemos que la hermandad mística de Rabí Shimón, los *havrayah*, son llamados "el rostro de la *Shejinah*" porque "la *Shejinah* está escondida dentro de ellos. Ella está encubierta y ellos se revelan".[23] En otro lugar leemos que Rabí Shimón específicamente dio el nombre de *Peniel* a

[23] *Zohar* II, 163 b.

dos de sus camaradas, Rabí Eleazar y Rabí Aba, pues "ellos vieron el rostro de la *Shejinah*".[24] Recurriendo, por otra parte, a las fuentes rabínicas más tempranas, en donde se establecía una clara relación entre el estudio de la *Torah* y la morada inmanente de la divina Presencia, el *Zohar* enfatiza una y otra vez que, a través del estudio, uno se adhiere a, o se une con, la *Shejinah*.[25] Para citar unos cuantos ejemplos notables: "Se ha enseñado que: a quienquiera que esté entregado (*de-'ishtadel*) a las palabras de la *Torah*, y cuyos labios murmuren la *Torah*, el Santísimo, alabado sea Él, lo ampara, y la *Shejinah* extiende sus alas sobre él";[26] "El sabio obtendrá honor (*Pr.* 3:35): Quienquiera que esté dedicado (*de-ishtadel*) [al estudio de] la *Torah*, merece heredar la porción celestial en la Gloria del Rey sagrado, del Rey celestial... Y, ¿quién es ése? Aquél que es llamado la Gloria del Señor (es decir, la *Shejinah*), que nunca se aparta de ellos";[27] "Quien está dedicado a la *Torah* (*de-'ishtadel*), es como si estuviera entregado al palacio del Divino, alabado sea Él (esto es, la *Shejinah*), porque el palacio celestial del Divino, alabado sea Él, es la *Torah*";[28] "Ven y mira: Cuando una persona se acerca a la *Torah*, que es llamada buena, como está escrito, 'la enseñanza de tu boca (*torat pikha*) es buena para mí' (*Ps.* 119:72), él se acerca al Divino, alabado sea Él, quien es llamado bueno, como está escrito, 'El Señor es bueno para todos' (*ibid.* 145:9) y él entonces está cerca de ser recto, como se dice, 'Feliz es el hombre justo porque es

[24] *Zohar* II, 163 b.

[25] *Zohar* I, 135b, 164a, 245a; II, 94b, 134b; III, 22a.

[26] *Zohar* III, 35a.

[27] *Zohar* III, 268b.

[28] *Zohar* II, 200a.

bueno' (*Is.* 3:9). Cuando él es recto, la *Shejinah* se posa en él y le enseña los más elevados secretos de la *Torah*, pues la *Shejinah* se une solamente a quien es bueno, porque el recto (*Tzadiq*, esto es, la novena gradación masculina, *Yesod*) y la rectitud (*Tzedeq*, es decir, la décima gradación femenina, la *Shejinah*) van juntos como uno solo".[29] En cualquier lugar, a quienes están dedicados al estudio de la *Torah* se les llama "camaradas del Divino, alabado sea Él, y la Comunidad de Israel", esto es, *Tiferet* y *Shejinah*, pues cuando ellos pronuncian las palabras de la interpretación, 'se adhieren a las alas' de la *Shejinah* y sus palabras 'son creadas y habitan en el seno del Rey'.[30] Para citar un último ejemplo, el *Zohar* explica la máxima talmúdica[31] de que la víspera del *Shabat* es el momento más apropiado para el deber marital del estudioso, ya que durante la semana éste, es decir, el exégeta místico, está en unión con la *Shejinah* y por ello debe estar separado de su consorte terrenal.[32]

Sin embargo, yendo más allá de todas las fuentes midráshicas y agádicas anteriores, el *Zohar* subraya a veces que la actividad hermenéutica no es meramente un estado de inspiración divina, sino el mejor medio para contemplar lo divino.[33] Esto es, a través del estudio místico de la Escritura, el cabalista puede ver la luz divina escondida en el texto, porque las letras mismas no son sino las configuraciones de esa luz. "No hay palabra en la *Torah* que no tenga varias luces brillando en cada lado... La Sabiduría

[29] *Zohar Hadash*, 29a.

[30] *Zohar* III, 22a.

[31] B. Ketuot 62 b.

[32] *Zohar* I, 50a; II, 63b, 89a; III, 49b, 78a y 143a.

[33] *Cf. Zohar* I, 72a, 92b, 115b; II, 200a; *Zohar Hadash*, 28a.

celestial brilla en ella para quien la necesite".[34] Las palabras de la *Torah* se parecen a los ropajes que cubren esta luz divina, y solamente el místico, que contempla el sentido esotérico oculto en las palabras del texto, puede de nuevo aprehender esta luz. Como Moisés de León expresó brevemente en uno de sus trabajos hebreos, el *Mishkan ha'Edut* (1293):

> Nuestra *Torah* sagrada es una *Torah* perfecta (*Torah temimah*), 'toda la gloria de la princesa real se encuentra dentro' (*Ps.* 45:14). Pero debido a nuestros grandes y malignos pecados hoy 'su vestido está bordado en oro' (ibid.) ... Así Dios, alabado sea Él, colocó una 'cubierta de piel de delfín sobre este vestido' (*Núm.* 4:6) con las cosas visibles (de este mundo). Y quien puede ver (*lirot*) y contemplar (*le-histakel*) la grande y terrible luz escondida en la *Torah*, excepto los supremos y sagrados ancianos (*gadishei 'elyon ha-qadmonim*). Ellos entraron a su santuario y la gran luz se les reveló. Ellos le quitaron la máscara.[35]

De los varios niveles de interpretación de la *Torah*, el más profundo es aquel que ve el texto como un *corpus symbolicum* del mundo divino. Cada palabra de la Escritura es potencialmente un símbolo de la vida divina y como tal participa en ésta. La exégesis cabalística, en consecuencia, es una forma de experiencia reveladora, porque el estudio de la *Torah* no solamente produce una experiencia visionaria, sino que ella misma constituye dicha visión. Para apreciar a fondo esta última afirmación, uno debe tener en mente algunos de los principios cabalísticos aceptados por el autor del *Zohar*. La *Torah* en su esen-

[34] *Zohar* III, 202a.

[35] *Mishkan Ha* 'Edut, Ms. Berlín On. Quat. 833, fol. 1b.

cia mística no es otra cosa más que el Nombre divino, el Tetragrama, que en sí mismo comprende la estructura teosófica de las diez gradaciones. Por lo tanto, la *Torah* (concebida místicamente) es idéntica a Dios. No obstante, esta premisa tácita es claramente el principio fundamental que yace detrás de casi cada palabra del *Zohar*; queda claramente explícito en un lugar que "el Sagrado, alabado sea Él, es llamado la *Torah*".[36] Y, otra vez, un poco más adelante, en el mismo contexto, se lee que "la *Torah* no es sino el Sagrado, alabado sea Él".[37] Se desprende de ello que, en la medida en que la *Torah* no es otra cosa sino el edificio divino, el estudio mismo de la *Torah*, en sí mismo, necesariamente entraña algún tipo de experiencia visionaria de Dios. De León habría estado de acuerdo seguramente con el siguiente punto de vista expuesto por un contemporáneo suyo, Joseph Hamadan: al estudiar las letras de la *Torah*, o aun simplemente al contemplar el rollo de pergamino de la *Torah*, uno aprehende la forma de lo divino.[38] Mirar el texto, para el cabalista, es por lo tanto equivalente a ver la forma de Dios.

Es a través de la interpretación de la *Torah*, de acuerdo con los principios cabalísticos, como el místico participa otra vez en el acto de la revelación, ahora entendido en un sentido decididamente visual. Sin embargo, esta experiencia sobrepasa el alcance normal de la experiencia profética visionaria, pues el cabalista logra lo que el israelita experimentó en el Sinaí. Así, en un pasaje, el *Zohar* explica la máxima talmúdica de que "el sabio es mejor

[36] *Zohar* II, 60a.

[37] *Ibid.*, 60b.

[38] *Cf. Sefer Ta'amei ha-Misuot*, Ed. M. Meier, Tesis de doctorado, Brandeis University, 1974, p.58.

que el profeta",[39] advirtiendo que "aquellos que están dedicados al estudio de la *Torah*" (*demishtadelei be -'oraita*) están en un nivel más alto en el mundo sefirótico de lo que están los profetas. "Aquellos que participan en la *Torah* se sitúan arriba, en el lugar llamado *Torh* (es decir, *Tiferet*), el pilar de toda Fe (*qiyumah de-kol meheimanuta*), y los profetas se sitúan debajo, en un lugar llamado *Netzah* y *Hod*".[40] Debajo de los profetas están aquellos que "articulan palabras a través del Espíritu Sagrado", pues están particularmente unidos a la última *Sefirah*.[41] Aquellos que se dedican al estudio de la *Torah* están en el nivel más alto, ese que corresponde simbólicamente a la *Torah* escrita en el reino divino, esto es, *Tiferet*, la sexta gradación, la *Sefirah* de Moisés. Es claro que con la expresión "aquellos que están encargados de la *Torah*", *demishtadelei be -'oraita*, el *Zohar* se refiere específicamente a los místicos que estudian e interpretan la *Torah* de acuerdo con el sistema cabalístico. El exégeta teosófico, en consecuencia, es el iluminado, el *maskil*, quien alcanza el nivel de Moisés.[42]

Que el cabalista, de acuerdo con el *Zohar*, esté a la par de Moisés, queda asentado abiertamente en otro pasaje donde la profecía mosaica se opone a aquella de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob. Mientras que este último tuvo visiones de los "colores inferiores" como se reflejaron a través del prisma de la *Shejinah*, Moisés contemplaba solitario los "colores superiores" que están "ocultos e invisibles". Después de haber establecido los diferentes modos de la visión profética, el *Zohar* interpreta a *Dn.*

[39] B. Baba Batra 12a.

[40] *Zohar* III, 35a.

[41] *Ibid.*

[42] *Cf. Zohar* III, 132b.

12:3. "Y los iluminados (*maskilim*) brillarán como el resplandor (*zohar*) del cielo":

> ¿Quiénes son los iluminados? Esto se refiere al sabio que comprende por sí mismo aquellas cosas (o palabras: *milin*) que ningún hombre puede decir con su boca. A éstos se les llama iluminados. 'Ellos brillarán como el resplandor del cielo'.¿Cuál cielo? El cielo de Moisés (es decir, *Tiferet*) que está en el centro (del edificio divino). El resplandor de este (cielo) está oculto, y su color no es revelado.[43]

Es claramente evidente que los iluminados, los *maskilim*, son los místicos, o más exactamente, los cabalistas. Es así como el autor del *Zohar* le atribuye al iluminado la cualidad de entender, por sí mismo, un rasgo peculiar señalado ya por la *Mishnah* como necesario para quien desea participar en la *ma'aseh merkavah*, la especulación sobre la carroza divina. Más aún, se nos ha dicho que el iluminado "brilla como el resplandor del cielo", el cual es identificado después como el "cielo de Moisés".[44] El último término se refiere simbólicamente a la *Sefirah* de *Tiferet*, la divina gradación que, como mencionamos antes, corresponde a Moisés. Es decir, por lo tanto, que el místico es capaz de alcanzar el nivel de Moisés. Es muy significativo que el *continuum* de la experiencia en el profeta y en el místico parezca ser uno y el mismo. Eso implica dos cosas: primero, la profecía clásica es reinterpretada como un modo de la experiencia mística que comprende la visualización de las *Sefirot* y, segundo, la experiencia reveladora de Dios es todavía una posibilidad clara para el cabalista. Como he sugerido, el vehículo para alcanzar esta expe-

[43] *Zohar* II, 23a.

[44] *Cf. Zohar Hadash, Tikunim*, 94b.

riencia reveladora es la exégesis, la interpretación de la *Torah*, que es la forma corpórea de Dios.

Que el visionario místico *par excellence* sea el exégeta teosófico, es verificable más adelante a través de la siguiente interpretación de *Dn.* 12:3:

> (1) 'Y los iluminados brillarán' (*Dn.* 12:3) ¿Quiénes son los iluminados? Aquellos que saben cómo contemplar (*le-'istakala*) la Gloria de su Maestro y conocen el secreto de la Sabiduría, para entrar sin vergüenza en el mundo venidero. Éstos brillan como el resplandor superior. Y se dice 'los iluminados' (*hamaskilim*) más que 'los conocedores' (*hayodim*) porque éstos son verdaderamente quienes contemplan (*demistakla'an*) los secretos interiores, escondidos, que no son revelados ni transmitidos a cualquier persona.[45]

> (2) 'Y los iluminados brillarán', los 'iluminados' se refiere a aquellos que contemplan (*demistakelei*) el misterio de la Sabiduría en los misterios secretos de la *Torah*... Todos los que están dedicados (*demishtadelei*) al (estudio de) la *Torah* son llamados *maskilim*, (porque) con sabiduría ellos contemplan (*mistakelan*) el secreto de la Sabiduría superior.[46]

En ambos pasajes queda claro que la contemplación mística, interpretativa por naturaleza, es una forma visual de comprensión. El iluminado es alguien que contempla la gloria de Dios y que de este modo contempla "el misterio de la Sabiduría", la cual está encarnada en "los misterios secretos de la *Torah*". Más aún, aquel "dedicado" al estudio de la *Torah*, está "iluminado", ya que solamente dicha clase de personas contempla la Sabiduría superior inherente a la *Torah*. Parecería evidente, entonces, que los

[45] *Zohar Hadash*, 105a.

[46] *Ibid.*, 106b.

modos revelatorio y midráshico convergen aquí, pues la visualización de lo divino es generada por la relación hermenéutica que uno tiene con el texto recibido. En efecto, para el autor del *Zohar*, la percepción de los colores o luces, las *Sefirot*, se logra mejor a través de una comprensión y una exposición místicamente intuitivas, explicación de la Escritura. A pesar de que la técnica del *midrash* era parte de la configuración mental cabalística desde los inicios de la especulación teosófica en Europa, en el *Zohar*, la tarea de la exégesis se convierte en el *sine qua non* de la praxis mística. El objetivo de la explicación cabalística, sin embargo, no es oír la palabra de Dios como está relatada en el texto, sino más bien ver los misterios ocultos –es decir, la luz divina– escondidos en las letras y en las palabras de ese texto. Es tan central el elemento visionario para la exégesis mística, que el *Zohar* insiste en que el cabalista, aquel que contempla los misterios de la *Torah*, es llamado por la Escritura "el iluminado" y no simplemente "uno que sabe", pues la palabra *maskil* deriva de la raíz (*ski*) que, como el griego *theoria* y el latín *contemplatio*, connota la comprensión a través de la vista.

El encuentro de los modos visionario y hermenéutico en el *Zohar* es traído a cuento en el siguiente discurso del "Anciano" (*sabah*), que tiene que ver con la naturaleza de la interpretación y de las leyes internas de la *Torah*:

> El Sagrado, alabado sea Él, penetra en todas las cosas ocultas (o palabras: *milim*) que Él ha hecho dentro de la Sagrada *Torah* y todo se encuentra en la *Torah*. Y la *Torah* revela esa cosa oculta (o palabra) y después se cubre inmediatamente con otro ropaje en donde se esconde y no es revelada. Y aunque esa cosa (o palabra) está oculta en su ropaje, los sabios, que están llenos de ojos, la ven desde dentro de su ropaje. Cuando esa cosa (o palabra) es revelada, antes de que entre en su ropaje, el que tiene

> los ojos abiertos (es decir, el sabio místico) lanza sus ojos sobre ella. Y aunque (la cosa o palabra) se cubre inmediatamente, no se aparta de sus ojos.[47]

En este texto, el *Zohar* repetidamente emplea metáforas derivadas del fenómeno de la vista. Se dice que Dios esconde asuntos secretos dentro de la *Torah* y los viste con un ropaje; la eliminación del mismo permite que sean vistos por el sabio. De ahí que el místico sea llamado el "sabio lleno de ojos". Más aún, tal vez tomando prestada la descripción que Maimónides hace de la verdad, Moisés de León, en la introducción a la *Guía de los Perplejos*, describe la verdad escondida de la *Torah* como aquella que momentáneamente fulgura desde atrás de su escondite, sólo para regresarse rápidamente a otro.

En la continuación de este pasaje, el *Zohar* presenta la famosa parábola de la hermosa princesa (literalmente, amada, *rehimata*) recluida en su palacio invocando a su amante (*rehimah*) para que se acerque y pueda unirse finalmente con él en matrimonio. En el nivel alegórico, la princesa en su castillo simboliza la *Torah* que está escondida detrás de varias capas de significado. El amante es el místico que debe ser guiado gradualmente al nivel más profundo de la experiencia hermenéutica, al conocimiento del nivel esotérico del texto. No obstante que en este caso el *Zohar* emplea el lenguaje acústico para describir el proceso del descubrimiento, es claro que el principal medio de la revelación es de nuevo visual. En consecuencia, la palabra de la *Torah*, como la princesa, aparece y luego se desvanece rápidamente. Sólo el intérprete místico, como el amante, puede ver a su amada.

[47] *Zohar* II, 98b.

Puede sugerirse además que, en términos de la teosofía cabalística, la princesa funciona como un símbolo de la *Shejinah*, la potencia femenina de Dios, la cual es también la divina gradación que corresponde a la *Torah* oral. En efecto, las cuatro etapas de la relación entre la princesa y el amante, representan cuatro niveles de sentido: *Peshat* (literal o contextual), *Derashah* (homilético), *Hagadah* (alegórico), y *Sod* (místico o esotérico). (Sólo los tres primeros son nombrados explícitamente; el cuarto está implícito). Estos cuatro niveles –incluyendo el sentido literal o contextual–, desde la perspectiva de los cabalistas, comprenden cuatro posturas hermenéuticas distintas, las que constituyen conjuntamente la *Torah* oral. En el plano simbólico, por lo tanto, la parábola alude a la relación del místico con la *Torah* escrita, como mediada a través de los cuatro aspectos de la *Torah* oral.

La interpretación textual, para el autor del *Zohar*, implica entonces una relación íntima entre el místico y la *Shejinah*; en realidad, se dice que el cabalista –como ya lo he explicado– dedicado al estudio de la Torah, está unido con la *Shejinah*. A través de un análisis del pasaje que antecede directamente a la parábola, en donde el "Anciano" empieza a interpretar: *Éxodo* 24:18, "Moisés se adentró en la nube y ascendió la montaña", bien puede aducirse que el modelo es, en este caso, la revelación sinaítica.

> ¿Qué era esa nube? Es como está escrito, 'Y coloqué mi arcoiris en la nube' (*Gen.* 9:13). Se ha pensado que el arcoiris se quitó sus ropajes y se los dio a Moisés, y con ese ropaje Moisés ascendió a la montaña. Y desde éste (el ropaje), él vio lo que vio y se deleitó con todo.

El prototipo de los místicos, Moisés, debe recibir el ropaje del arcoiris antes de que ascienda a la montaña

para recibir la *Torah*. Parecería que el arcoiris aquí es un símbolo de *Yesod*, y la nube un símbolo de la *Shejinah*. Moisés debe ponerse el ropaje de *Yesod* antes de entrar en la nube, la *Shejinah*, y ascender después para recibir la *Torah*. Adornándose con el manto del arcoiris para entrar en la nube, Moisés emula el proceso teosófico por medio del cual la *Sefirah* masculina *Yesod* (falo) entra en la femenina *Shejinah*. En otro sentido, por este acto Moisés simbólicamente promulga la unificación de la *Torah* oral y la *Torah* escrita, las cuales, cabalísticamente, corresponden a la *Shejinah* y a *Tiferet*. Esto es, adentrándose en una, la *Torah* oral femenina, Moisés puede tener acceso a la otra, a la *Torah* escrita masculina.[48]

El proceso hermenéutico sigue el mismo patrón, ya que, por medio de la interpretación, surge un puente entre lo masculino y lo femenino, lo escrito y lo oral, y el exégeta místico, como Moisés, se coloca en la posición de *Yesod*, el conducto o canal que conecta a los dos. A pesar de que este punto de vista está implícito en varios contextos zoháricos, se expresa con particular claridad en el siguiente pasaje:

> Ven y mira el secreto del asunto. La Comunidad de Israel [*Shejinah*] no aparece frente al Rey [*Tiferet*] sino por medio de la *Torah*. Cada vez que los hombres de Israel se dedican a [el estudio de] la *Torah*, la Comunidad de Israel habita en ellos... Así, cuando la Comunidad de Israel se levanta ante el Rey por medio de la *Torah*, Sus fuerzas se consolidan y el Rey Sagrado se alegra de recibirla [a la Comunidad]. Sin embargo, cuando la Comunidad de Israel se presenta ante el Rey y la *Torah* no se encuentra con Ella, Su fuerza, por así decirlo, se debilita.[49]

[48] *Cf. Zohar Hadash*, 42a.

[49] *Zohar* III, 22a.

Aquellos que estudian la *Torah* refuerzan a la *Shejinah* con el fin de permitirle a ésta unirse con Su consorte masculino, el Rey Sagrado. Queda claro, por lo tanto, que los místicos dedicados al estudio de la *Torah* cumplen la función de *Yesod*, la gradación que unifica a las potencias femenina y masculina de Dios.

Seguramente no es insignificante el hecho de que, en el contexto de dar a conocer la naturaleza de la hermenéutica mística, el *Zohar* interpreta un verso bíblico relacionado con el acontecimiento en el Sinaí. Bajo esta estrategia está la identificación asumida entre las modalidades de la revelación y de la interpretación. El místico, igual que Moisés, es capaz de lograr la unión con la *Shejinah*, una unión que es la relación que carga el fruto de la especulación teosófica y la exégesis. Es, aún más, el medio de la experiencia visionaria, pues a través de la luz de la *Shejinah*, el cabalista puede penetrar en las profundidades ocultas del texto y, en consecuencia, contemplar los secretos superiores del reino divino. Por lo tanto, al final de la parábola, el *Zohar* llama al amante (el místico), que finalmente ve a la princesa (la *Torah*) cara a cara y se entera de sus modos secretos, "esposo de la *Torah*, amo de la casa". El mismo título "amo de la casa", *ma'rei deveitah*, se aplica en otra parte del *Zohar* a Moisés[50] y al *tzadiq*, el justo, quien es el correlato mundano de la mencionada *Sefirah Yesod*.[51] De manera similar, la frase "esposo de la *Torah*" es reminiscencia de otra frase usada en relación con Moisés en el *Zohar*, "esposo de *Elohim*"[52]. Ambas expresiones señalan el hecho de que Moisés había

[50] *Cf. Zohar* I, 236b; II, 22b, 238b.

[51] *Cf.* Zohar II, 134b.

[52] *Cf. Zohar* II, 238b.

logrado unirse con la *Shejinah* (nombrada simbólicamente como 'casa' y como *Elohim*). Aquí las dos expresiones se adjudican al místico que domina los secretos de la *Torah*. Otra vez vemos la correlación intrincada y esencial que el autor del *Zohar* establece entre el exégeta místico y Moisés y, por implicación, entre los procesos de revelación e interpretación.

Así, en suma, la *gnosis* para el *Zohar* es, en primer lugar, visual y no auditiva. El místico, como el profeta, en realidad el más grande de los profetas, Moisés, puede tener una experiencia visual de Dios. Sin embargo, esta visión está decididamente orientada hacia el Texto, porque es a través de la actividad midráshica como el místico puede obtener una revelación de lo divino. Esta convicción fue ciertamente defendida por el mismo autor del *Zohar*, quien explica su tarea como la de impartir una revelación vieja y nueva a través de los medios de interpretación textual. De la misma manera en que él alcanzó el nivel de Moisés estudiando el texto mosaico, así también otros que estudian su texto podrían a su vez participar en la dinámica y brillar con el resplandor de la gradación de Moisés. Esta premisa implícita que tiñe el esfuerzo literario total del *Zohar*, fue expresada sucintamente por el autor anónimo del *Tiqunei Zohar*:

> En ese tiempo 'el iluminado brillará como el esplendor del cielo' (*Dn.* 12:3). ¿Qué es el 'resplandor'? La gradación de Moisés, nuestro Rabino, el 'Pilar Central' (*Tiferet*), porque a partir de El este trabajo es llamado el 'Libro del esplendor' (*Sefer ha-Zohar*).[53]

¡Qué bien ha captado este cabalista el verdadero secreto

[53] *Zohar Hadash*, *Tiqunim*, 94b. Véase *ibid.*, 96b.

del *Zohar*! El libro clásico del misticismo judío acepta de muy diversas maneras la suposición de que su autor había alcanzado el nivel simbólico de Moisés en el mundo divino, y de que se había identificado así con el Moisés histórico. Al interpretar la *Torah* que el viejo Moisés había revelado, este nuevo Moisés estaba en efecto revelando una nueva *Torah*. Su interpretación era al mismo tiempo una revelación. El poder extraordinario que el *Zohar* ejerció sobre las generaciones posteriores de la historia judía debe compararse con estos antecedentes. La identificación del *midrash* con la experiencia visionaria, abrió la puerta para que otros tuvieran de manera similar visiones de Dios a través del estudio de las letras del texto sagrado. A su vez, el *Zohar* mismo se convirtió en una base exegética para la experiencia reveladora.

Acta poetica
primavera-otoño 1989

Angelina Muñiz

Ramón Llull y el simbolismo de la Cábala

La filosofía de Ramón Llull (1232-1315, aprox.) ocupa un lugar eminente junto a las filosofías de Santo Tomás y de Duns Escoto. Su influencia aún se deja sentir durante el siglo XVIII en la Universidad de Palma. Filósofo y misionero, se propuso como meta establecer las verdades del cristianismo de una manera tan clara y convincente que no pudieran ser refutadas. En su *Ars Magna* introdujo un método mecánico que permitiera establecer todas las relaciones posibles para comprobar un tema dado. Este método requiere de tres círculos concéntricos divididos en segmentos. El primer círculo se divide en nueve materias fundamentales, el segundo, en nueve predicados fundamentales; y el tercero, en nueve preguntas (si acaso, qué, de donde quiera, por qué, cuán grande, de qué clase, cuándo, dónde, cómo). El primer círculo se mantiene fijo, mientras que los otros rotan para proveer los predicados y las series de preguntas.

El filósofo mallorquino nombró a su método *ars combinandi* o arte combinatorio, el cual, por medio de la disposición de tablas y círculos, le permitía combinar los distintos principios teóricos y obtener las deducciones correctas de ellos. Las principales influencias que recibió su

obra, fuera del contexto greco-cristiano, provienen de la filosofía y la lógica árabes y del cabalismo hebreo. Su aventura espiritual podría considerarse como la absorción e integración del misticismo oriental con el racionalismo occidental.

Ramón Llull, luego de haberse empapado de las doctrinas de los cabalistas hebreos contemporáneos suyos, emprende la tarea de su aplicación a la doctrina cristiana. La dualidad del proceso de toda lengua: expresión y comunicación, sufre una violencia difícilmente salvable en el caso de sistemas lingüísticos incompatibles, como pueden serlo el hebreo y el latín. El juego acrobático del pensador mallorquino no es sino la expresión de los recursos infinitos y de la comprobación teórica de toda trasposición que siga un método congruente. Por otro lado, las manifestaciones escolásticas habían preparado el terreno para la explicación y aseveración de los principios teológicos vigentes. Interpretar los postulados del judaísmo a la luz de la nueva religión europea y preservar, de manera velada, los valores del paganismo grecorromano, ya había implicado una dialéctica lúdica. Llull recoge este semillero y expande aún más sus posibilidades germinativas dentro de un arte tan bien definido que habrá de ser la sorpresa y la base de conceptos futuros, así como de desviaciones y de equívocos. Después de todo, la segunda vertiente de toda entidad lingüística, es decir, su aspecto comunicativo, es la que da lugar a trasposiciones y a fenómenos de traducción errónea, casi a la manera de "destrucción del lenguaje", propuesta por Walter Benjamin.[1]

[1] Walter Benjamin, *Moscow Diary*. Ed. by Gary Smith. Trans. by Richard Sieburth. Preface by Gershom Scholem. Harvard University Press, Cambridge & London, 1986. p. 47.

Primeramente, Llull traduce la materia cabalística que ha aprehendido. Conocedor a fondo de lenguas semíticas, como pocos teólogos de su época (solamente Roger Bacon sabía árabe), y observador cercano del islamismo y del judaísmo, posee la *clavis universalis* de la sabiduría, como advirtiera Leibniz.

La traducción de las *Sefirot* hebreas por las *dignitates dei* fue el ejercicio inicial en la creación del sistema de las varias artes que desarrolló. En el *Ars combinatoria* expuso el orden del alfabeto latino BCDEFGHIK (frente al hebreo: *Bet, Guimel, Dalet, Hei, Vav, Zayin, Jet, Tet, Yod*) como equivalente de las emanaciones divinas, cuya traducción latina fue: *Bonitas, Magnitudo, Aeternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas, Gloria*. En hebreo, las emanaciones son: *Hojmah* o sabiduría, *Binah* o entendimiento, *Hesed* o compasión, *Gevurah* o fuerza, *Tiferet* o belleza, *Netzah* o eternidad, *Hod* o gloria, *Yesod* o fundamento, *Malkut* o reino. A estas emanaciones o *Sefirot*, agregó la letra latina A o *Alef* impronunciable del hebreo, topándose con la primera fuente de equívocos. *Alef* es impronunciable en hebreo, como lo es Dios mismo, y equivale a una consonante, la cual, para facilitar su emisión en el lenguaje hablado puede ser cualquiera de los sonidos vocálicos, mientras que A es una vocal en las lenguas europeas. De ahí que la teoría del *tetragrámaton* hebreo tenga que ser readaptada al latín.

Las letras ABCD adquieren relieve específico al representar los cuatro elementos (*aer, ignis, terra, aqua*) y su posible combinación con la escala de B a K.[2] El arte com-

[2] Frances A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. pp. 27-28: "Una característica notable del lulismo es

binatorio luliano permite intercambiar las letras básicas y su equivalencia en conceptos, por medio del sistema de círculos concéntricos movibles que otorga, de este modo, una variedad inacabable de abstracciones. Es así como se cumple con la característica multinterpretativa del texto bíblico, de acuerdo con la técnica cabalística, y se alínea más con ésta última que con una teoría filosófica escolástica. En todo caso, el dinamismo lingüístico proviene de la movilidad cabalística y no del estatismo platónico, del cual podría haber recibido ciertas imágenes, pero imágenes en movimiento. Para Llull la armonía de las esferas se comprende por su intercambiabilidad y el patrón de la

que asigna una notación literal a conceptos tan altos y abstractos como son los nombres, atributos o dignidades de Dios. Así, la serie de las nueve dignidades ya mencionadas (*Bonitas, Magnitudo*, etc.) en el Arte [luliano] se convierte en las nueve letras BCDEFGHIK, representando la A ausente lo inefable absoluto. Llull coloca estas letras en ruedas concéntricas que giran de manera que se obtengan todas las combinaciones posibles. Y como la bondad, grandeza, etc., de Dios se manifiestan en todos los niveles de la creación, con las figuras de su Arte, Llull puede ascender y descender por todo el universo, encontrando siempre de la B a la K sus relaciones. Las encuentra en la esfera superceleste, nivel de los ángeles; en la esfera celeste, nivel de las estrellas; en el hombre, nivel humano; y por debajo del hombre, en los animales, plantas y materia toda de la Creación. La teoría elemental entra en acción en estos niveles: si los cuatro elementos son ABCD, estas letras actúan conjuntamente con bcedfghik, relación que asciende por la escala de la Creación hasta las estrellas, en las cuales existen formas de los elementos. Más arriba de las estrellas, en la esfera angélica, el sistema se purifica de cualquier materialidad, desaparecen los contrastes y oposiciones existentes en las esferas inferiores, llegándose a una altura en la que lo contrario coincide, y se ve que todo el Arte converge para demostrar que la esencia divina más alta es un Tres.

Esta esquemática descripción, aunque pueda dar cierta idea del *Arte* [luliano], es de una simplicidad que se presta a interpretaciones sumamente erróneas, porque dicho *Arte* y sus expresiones son inmensamente complejos. Por ejemplo, puede tener formas basadas en más de nueve dignidades, y sus combinaciones de notaciones con letras casi hacen pensar en una especie de álgebra. La geometría tiene una cierta participación, ya que se usan tres figuras: el triángulo, el círculo y el cuadrado. Al subir y bajar por los niveles de la creación, el artista aplica a cada uno de ellos estas figuras. Lo geométrico es simbólico: el triángulo simboliza lo divino: el círculo, los cielos (que en el lenguaje de Llull siempre significan los siete planetas y los doce signos del Zodíaco); y el cuadrado, los cuatro elementos (agua, aire, fuego y tierra).

naturaleza es un patrón incesante y siempre en variación. Concibe la escala del ser como una manifestación evolutiva y alternante, nunca como un modelo estático. La revolución de círculos, esferas y ruedas, provee la mutación de cualquier punto de vista. El misticismo luliano se basa en el número infinito de las Causas Primordiales y de la Creación Divina. De ahí que aleje el platonismo (aun bajo su influencia) y acerque el conocimiento del mundo a la dimensión lingüística.

La teoría de la Cábala adopta en Llull una derivación proveniente del álgebra. La capacidad de abstraer el pensamiento y de reducirlo a fórmulas precisas, junto con el valor numérico de las letras hebreas, es un poderoso atractivo. El manejo alfabético y la capacidad de sintetizar y simbolizar toda una carga de conocimiento adquirido, facilita la expansión sin límites del pensamiento humano. Las fórmulas permiten el avance progresivo de cualquier teoría firmemente estructurada. Una vez establecido el sistema luliano con sus bases geométricas y algebraicas, insertarle la conceptualización cabalista es casi una labor esperada. Y un paso más será el de la equivalencia teológica entre judaísmo y cristianismo. Sin embargo, no debemos olvidar que las fuentes ideológicas primordiales de Llull provienen del cristianismo, sobre todo, de Juan Escoto Erígena y de San Agustín. De este último absorbe la teoría geométrico-divina expuesta en *De trinitate*: el hombre es la imagen de la Trinidad al reflejar los tres poderes del alma que son el intelecto, la memoria y la voluntad.[3]

[3] Para mayor abundamiento consúltese: Frances A. Yates, *Lull & Bruno. Collected Essays*. Vol. I. Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Henley, 1982, pp. 62-66.

De la vasta obra luliana, donde se hallan adaptaciones cabalísticas de una manera más clara es, tal vez, en el *Libro de las maravillas*. El prólogo parte de la invocación de las *dignitates dei* como equivalentes de las *Sefirot* hebreas. Se lleva a cabo el recuento de las emanaciones y se establece la referencia con la Creación del mundo. La palabra *Sefirah* proviene del hebreo *safar*, contar, y así se entiende que un primer intento de definir la divinidad sea por el recuento de sus emanaciones. Estas emanaciones que en la Cábala, en el *Libro de la Creación* o *Sefer ha-Bahir*, parten de los diez números arquetípicos considerados como los poderes fundamentales de todo ser creado, son utilizadas por Llull como las potencias de Dios y sus diferentes manifestaciones en el cielo, los elementos, la esfera angélica y así sucesivamente. La presencia de la Trinidad se explica en torno al pensamiento agustiniano y se aparta, por lo tanto, de la concepción estrictamente monoteísta del judaísmo. El entrejuego de las dos religiones es una constante por analogía y por diferencia. El tema de la Virgen María aparece como una composición de los cuatro elementos y de su incorruptibilidad. La décima *Sefirah*, o *Malkut*, incorpora en la Cábala el principio femenino, en la forma de madre, esposa o hija. La *Shejinah* se identifica con la imagen mística del pueblo de Israel y con el alma (*neshamah*), pero es, a la vez, la parte femenina de la divinidad, lo cual propicia, dentro de la teoría luliana, un argumento a favor de la Virgen María. La teoría de la *Shejinah* fue desarrollada por otros cabalistas cristianos por la resonancia que despertaba de inmediato, al permitir una partición de Dios sin perder la unidad. Cuando la *Shejinah* parte al exilio con el pueblo de Israel, esto es interpretado, según la concepción cristiana, como

Dios habitando entre los hombres sin renunciar a Su gloria, es decir, justifica el culto a la Virgen María sin que se caiga en la idolatría.[4]

Ya que la Cábala incorporó en la tradición judaica el elemento mítico, propició un interés específico y una manera cercana de comprenderla por parte de los pensadores cristianos. Constituyó, también, una manera de relacionar y de justificar los principios del cristianismo. Así Llull refiere las emanaciones divinas al poder de la Virgen: "Y por eso conviene que nuestra Señora sea tan alta y tan excelente criatura, perfecta en justicia, caridad, virtud, santidad y poder, que baste a la esperanza de la que justos y pecadores tienen menester".[5]

Para los cabalistas cristianos, la demostración del Uno como Tres se deriva de un hecho lingüístico: la letra *Alef* es una, pero en su trazo se ha compuesto de tres elementos en este orden: una *Yod*, una *Vav* y una *Yod*. De este modo, el *Alef* innombrable equivale a la Trinidad, fuente y origen de todo, que en sí no se origina de nada, sin principio ni fin. Llull demuestra la unidad y trinidad de Dios a partir de las emanaciones divinas (bondad, poder, sabiduría, etc.) que "están en el ser de Dios y cada una de ellas es Dios y ninguna está ociosa".[6]

[4] Beatriz Oberlander Niselkowska, "Relación entre la Cábala judía y el misticismo cristiano en España: *Pardés* y *Shejinah*", en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, 1980. pp.169-175.

[5] Ramón Llull, *Obra escogida. Vida coetánea. Libro de maravillas. Arbol ejemplifical. Desconsuelo. Canto de Ramón.* Introd. de Miquel Batllori, Trad. y notas de Pere Gimferrer. Alfaguara, Madrid, 1981. p.72.

[6] Llull, *op. cit.*, p. 44: "Y así como en Dios hay unidad, en la unidad hay una paternidad, una filiación, una espiración; pues que en el Padre, en el Hijo y en el Espíritu Santo residen bondad, infinidad, eternidad, poder, sabiduría y voluntad. Y porque el Padre, con toda su bondad, infinidad, eternidad, poder, sabiduría y voluntad, engendra al Hijo, es el Hijo toda la bondad, infinidad, eternidad, poder, sabiduría y voluntad del Padre; y lo mismo síguese del Espíritu Santo, que es

El árbol sefirótico, presente en varias de las obras lulianas, es el lugar donde se origina el orden de la Creación y es intercambiable por conceptos de cualquier campo del conocimiento humano. Puede ser el árbol de la ciencia, el árbol de la medicina, el árbol de la religión. En el *Bahir*, el árbol de Dios es el árbol del universo, al mismo tiempo que el árbol de las almas: no se representa como plantado por Dios, sino como "la estructura mística de los poderes creativos de Dios".[7] En el *Libro de maravillas*, el árbol ofrece, a quien lo contempla en actitud mística, el esplendor de las *dignitates dei*. Así, el filósofo se recrea en el examen de la bondad y el poder de Dios: "Se hallaba sentado el filósofo bajo un hermoso árbol cargado de hojas y de flores; una hermosa fontana regaba aquel árbol, y en ella había muchos pájaros que dulcemente cantaban. Según la disposición del árbol, y de la fuente y de los pájaros, contemplaba el filósofo la grandeza y la bondad de Dios, que en aquel árbol se representaban por modo de creador y de criatura".[8]

En el *Arbol ejemplifical*, Llull se vale del arte combinatoria para establecer la correlación entre las emanaciones divinas, los elementos, la escala del ser, los humores, las verdades cristianas y la estructura en sí del árbol. En el *Bahir*, las potencias de Dios están dispuestas en capas o ramas como en un árbol que produce sus frutos gracias a los elementos. Dios, por medio del agua, aumenta el poder del árbol. El agua, emanación divina, equivale a la sabiduría (*Hojmah*). El fruto está compuesto de las almas de

toda la bondad, infinidad, eternidad, poder, sabiduría y voluntad del Padre y del Hijo, procediendo todo el Espíritu Santo de todo el Padre y de todo el Hijo infinitamente eterno por todo el Padre y el Hijo".

[7] Gershom Scholem, *On the Kabbalah and its Symbolism*. 5th. printing. Transl. by Ralph Manheim. Shocken Books, New York, 1974. p. 91.

[8] Llull, *op. cit.*, pp. 120-121.

los hombres justos y la flor representa a los hijos virtuosos de Israel. En el *Arbol ejemplifical* un pasaje semejante es el siguiente:

> Este árbol está dividido en siete partes, a saber: raíces, tronco, ramas, hojas, flores, frutos; y cada una de estas partes se divide en catorce partes, como la primera parte, que es de las raíces del árbol elemental, vegetal, sensual, imaginal, humanal, moral, imperial, apostolical, celestial, angelical, eviternal, maternal, cristianal, divinal; y lo mismo de la segunda parte y de las demás. Y cada una de las siete partes está dividida en catorce partes para que podamos dar ejemplos de las naturas y maneras de los árboles según son sus raíces, troncos, ramas y las demás, y para que tengamos gran materia para dar ejemplos, siendo así que en los catorce árboles están todas las cosas explicadas e implicadas; y por los ejemplos que daremos puede el hombre tener doctrina para conocer los secretos naturales y sobrenaturales, y para predicar y para tener moralidades buenas y solaz y amistad de las gentes. Y más aún, que por ellos puede el hombre tener universal hábito para entender muchas cosas placenteras de entender y placenteras de oír.[9]

Este paralelismo entre Cábala y pensamiento luliano puede explicar cómo, a partir de esta, época el misticismo judío ejerció un poderoso atractivo sobre los pensadores cristianos y sobre la técnica de que se valieron para llevar a cabo el procedimiento de la conversión. Sin embargo, la verdadera comprensión de la obra luliana tendrá que esperar a los filósofos renacentistas para ser continuada y aceptada entre un círculo de adeptos que, en muchos casos, fueron perseguidos y se enfrentaron al señalamiento de la ortodoxia. El enfrentamiento entre misticismo y autoridad religiosa es difícil de evitar. Las ramas de la simbología crecen en tal terreno.

[9] Ramón Llull, *op. cit.*, p. 519.

Acta poetica
Primavera-otoño 1989

Irving Wohlfarth

Sobre algunos motivos judíos en Benjamin*

(*traducción de Esther Cohen*)

Génesis... de un marxista

La Caída, según Benjamin, es antes que nada la caída del lenguaje. Caída del *nombre divino* y, al mismo tiempo, "la hora natal de la *palabra humana*".[1] Caída, también, del ser en el tener. El lenguaje se apodera entonces –hablaremos de esto más tarde– de la "abstracción", del "juicio" y de la "significación". Ya no es un *médium*; es un "medio" de comunicación: "La palabra debe comunicar *alguna cosa* (más allá de sí misma). Ése es el pecado original del espíritu lingüístico" (1, 93). La Caída es entonces, también, el origen de la reificación, la hora natal de la "cosa" (*Sache*) en tanto que "alguna cosa" y, al mismo tiempo –también regresaremos a esto–, es la génesis del sujeto y del derecho. La naturaleza no será en adelante más que una cantidad cualquiera y desdeñable,

* Publicado en *Revue d'Esthétique, No. 1.*, Toulouse, 1981.

[1] Walter Benjamin, *Oeuvres* 1 (*Mythe et Violence*), trad. Maurice de Gandillac, París, 1971, p. 93. Utilizaremos en adelante las abreviaturas siguientes: 1 para *Oeuvres* 1 (*Mythe et Violence*); 2 para *Oeuvres 2 (Poésie et Révolution)* París, 1971; *GS* para *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedmann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt, 1974; *Corr* 1 y 2 para *Correspondance*, trad. Guy Petidemange, París, 1979. Las traducciones serán modificadas a menudo.

objetividad que pertenece más o menos a un sujeto, acusativo gobernado por la dictadura de un nominativo que, lejos de nombrarla de una vez por todas, no dejará de manipularla. El Paraíso de los nombres había sido un interior sin exterior. La Caída es la exterioridad en tanto que tal. Exterioridad del "saber" en relación con el "conocimiento", de los "signos" en relación con los nombres; exterioridad, a su vez, del significante con el significado en relación con la "magia inmanente" (1,93) del lenguaje paradisiaco. Al comer el fruto del árbol del conocimiento, el hombre sale del círculo mágico de una palabra plena. De este modo, el pecado original se castiga a sí mismo: exiliarse del nombre ya es expulsarse del Paraíso.

La Caída es la caída del *nombre* en *la arbitrariedad del signo*. No que todo signo sea por definición arbitrario. Ya en el Paraíso: "Dios da a las bestias, por turno, un signo con el fin de que después comparezcan ante el hombre para recibir sus nombres. Así, la comunidad lingüística entre la Creación silenciosa y Dios se da, de una manera casi sublime, en la imagen del signo" (1,92). Habiendo antes "insuflado el aliento" (1,87) en el hombre, Dios convoca a una asamblea general para que, ante sus ojos, la Creación entera sea coronada con su propio testimonio. Se contenta, en efecto, con su papel de aquel que insufla. Cuando cita a las bestias a comparecer frente al hombre, lo "llama" para nombrarlas. El hombre es, por así decirlo, nombrado lugarteniente de Dios, y habla en nombre de la Creación silenciosa. Al nombrarla, la representa; al representarla, le hace justicia. Justicia anterior a todo juicio sobre el bien o el mal. Cada nombre que el hombre otorga a la Creación es la palabra justa que concuerda con el *Logos* del que proviene. Dotado de esta "magia inmanente" que le permite participar en persona de la presencia de lo que

representa, el nombre sería lo que la lingüística moderna designa como el icono o el símbolo. De tal "bosque de símbolos", Baudelaire evoca, en las *Correspondances*, la "tenebrosa y profunda unidad".[2]

Los signos arbitrarios, por su parte, sólo designan las cosas de manera indiferente y unilateral. Las cosas, pues, ya no tienen voz en el capítulo. De hecho, nunca la han tenido. Antes de la Caída, sin embargo, aún no comunican "alguna cosa", sino que *se* comunican. Comunicación autorreflexiva que participa por lo mismo de la circulación de un Verbo destinado igualmente a sí mismo. Para nombrar las cosas, entonces, el hombre no tiene más que prestarles atención. Al comunicarse entre ellas, se comunican con él. De acuerdo con la epistemología romántica que expone Benjamin en su tesis, todo objeto (pero ya no hay objetos, sólo sujetos) participa de un "*médium* de reflexión". Al reflejarse en él, manifiesta su auto-conocimiento y, al

[2] "Este aspecto simbólico del lenguaje depende de su relación con el signo, pero se extiende (...) hasta el nombre y el juicio" (1, 97). Por el contrario, la *alegoría* se pone en relación con la arbitrariedad del signo y del sujeto. La alegoría está ligada, en consecuencia, a las categorías del mal, de la nada y de la abstracción: está "en su casa en la Caída" (*GS*,1,407). El veredicto benjaminiano sobre la depreciación romántica de la alegoría en nombre del símbolo va a la par de su condenación de la teoría "burguesa" de la arbitrariedad del signo. Las dos posiciones atacadas serían tan cómplices una de la otra como, en general, sentimentalidad romántica y positivismo burgués. Una haría como si el lenguaje del Paraíso estuviera aún disponible. La otra erigiría en norma el estado actual del lenguaje. Juntas no harían sino ocultar, cada una a su manera, los efectos de la Caída. En contra de las mistificaciones "vulgares" del romanticismo, Benjamin reivindica no sólo "la idea" de la alegoría sino, correlativamente, un concepto auténtico, lo que, en este contexto, quiere decir teológico, del símbolo (*GS*,1,337 y ss.). Por el contrario, la alegoría pondría en escena la caída del lenguaje, mientras que "el aspecto simbólico", "símbolo de lo no-comunicable", indicaría el origen divino de ella. Si el aspecto simbólico (*Symbol*, literalmente "participante de un todo") remite a una unidad del lenguaje más allá de su dimensión comunicativa (*Mitteilung*, literalmente "división" o "participación con"), incluso la unidad del nombre y la del juicio divino (*Urteil*, "división originaria"), ¿sería porque recuerda un estado aún indiviso del lenguaje, es decir, el nombre único de Dios? ¿Podría haber una "semiología" de este nombre?

hacerlo, se hace reconocer (*GS*,1,53-61). El romanticismo alemán tiene aquí un punto de encuentro con la teología judía en el sentido en que la comenta Benjamin: "El nombre que el hombre da a la cosa reposa en la manera en que ésta se comunica con él. En el nombre, el verbo divino no siguió siendo el que crea, se convirtió, por un lado, en el que recibe, aunque dentro del *médium* del lenguaje (*empfangend, wenn auch sprachempfangend*). Esta recepción está orientada hacia el lenguaje de las cosas mismas, las cuales, a su vez, silenciosamente y en la muda magia de la naturaleza, hacen resplandecer el verbo de Dios". (1,90-91). Al participar en este resplandor, el acto de nombrar es a la vez espontaneidad activa y recepción pasiva. El lenguaje adámico aún no somete al de la mujer-naturaleza. Al impregnarse de ella, no llega aún a perder su bipolaridad, es decir, su bisexualidad original. Bisexualidad cuyo *médium* es, sin embargo, un Verbo creador que, al engendrar por sí solo al mundo, parece ser únicamente masculino.[3] "Que se haga" (1,88) –este performativo inaugural nace "de manera absolutamente ilimitada e infinita" (1,90). Uno se pregunta entonces si tal "creación espontánea", en tanto que acto sin precedente, no comporta ya una parte de arbitrariedad. Y la misma pregunta vale también para esa "parte" del lenguaje humano –justamente, la parte más divina–, que no sería simple-

[3] "Remitirse a las primeras luchas de las religiones monoteístas que proclamaban la caída de la mujer, por odio al politeísmo sirio, en que el principio femenino dominaba bajo el nombre de Astarté, de Dercetó o de Mylitta. Se asignaba un lugar, más alto que la propia Eva a la fuente del mal y del pecado; a los que se negaban a concebir un Dios creador eternamente solitario, se les hablaba de un crimen tan grande cometido por la antigua esposa divina que, después de un castigo por el que el universo había temblado, se había prohibido a todos los ángeles o creaturas terrestres pronunciar jamás su nombre (...). Este enojo del Eterno que aniquila hasta el recuerdo de la madre del mundo", Gerard de Nerval, *Voyages en Orient*, cit. en Sarah Kofman, *L'Enigme de la Femme*, París, 1980, pp. 271-72.

mente receptiva. ¿Sería posible, entonces, nombrar a la naturaleza sin hacerle a su vez una cierta injusticia? El lamento de la naturaleza ya se deja presentir.

Los nombres serían, entonces, en términos semiológicos, "motivados" e "inmotivados". Por una parte, el hombre "otorga" libremente los nombres a las bestias: ciertamente él fue "llamado" a hacerlo, pero Dios no le dicta los términos en que debe hacerlo. Por otra parte, él no hace más que acoger la "consigna" (1,98) que le es insuflada. Podemos ver en tal "acogimiento" o "correspondencia" un primer modelo de lo que Benjamin llamará, veinte años más tarde, "aura". El aura de una cosa sería, en cierto sentido, el resplandor de su nombre. La "pérdida del aura" se remontaría entonces a la Caída.

Al abandonar el lenguaje puro del nombre, el hombre hace del lenguaje un medio (un conocimiento que no le conviene), por eso mismo también (...) hace del lenguaje un simple signo; y de ahí surgirá más tarde la pluralidad de las lenguas (1,94).

La caída en el abismo de los medios de comunicación (*in den Abgrund der Mittelbarkeit aller Mitteilung, des Wortes als Mittel*), ¿habría inaugurado entonces "la era de la reproductibilidad técnica"? Como "conocimiento exterior" e "imitación no-creativa del Verbo creador" (1,93), la proliferación de signos y de lenguas ¿sería ya una primera muestra?

Porque la caída del lenguaje es inmediatamente la maldición del trabajo: expulsión del Paraíso, labor de los campos (*Acker*: naturaleza como objeto de una técnica, y ya no lenguaje que se hace oír) y, finalmente, la "*label*" de las lenguas. Benjamin apunta entre paréntesis que, de acuerdo con la Biblia, la expulsión del Paraíso no implica esta última "consecuencia", sino hasta "más tarde" (1,93).

En la lectura que él hace de la Biblia, las consecuencias parecen ser más bien contemporáneas, si no es que sinónimas, de la Caída, y es difícil distinguir las causas de los efectos. De esta manera, su Génesis podría ser una narración menos "genética" de lo que parece. La historia que relata es, de hecho, la apertura misma de la historia, "la historia primordial de la significación" (*GS*,1,342) como caída en el abismo de la subjetividad. Acontecimiento real a la vez que irreal, "mal" absoluto y "nada" total, la Caída significa la pérdida de todo *fundamentum in re* y, por lo mismo, la condición de todas las "fantasmagorías" por venir. El abismo, en todos los sentidos del término, no tiene fundamento. En tal óptica, la salvación puede aparecer, o bien a la mano, o bien fuera del alcance. Una cosa de nada sería suficiente, quizás, para disipar la irrealidad circundante, pero esta nada es quizás lo imposible.

Colocarse como sujeto es ya caer. Benjamin no sólo define la Caída, al igual que Baudelaire, como la esencia de la risa sino, de manera más general, como "la esencia teológica de lo subjetivo": "El mal por excelencia se traiciona como fenómeno subjetivo" (*GS*,1,406-7) Y ya que el mal se traiciona también como nada, la subjetividad se devela, en toda su potencia arbitraria, como la impotencia misma. No es más que "vanidad". Lo que otros llamarían la "emancipación del individuo" o el "advenimiento de la burguesía", Benjamin, por su parte, lo remite tranquilamente a la Caída.

La caída del hombre es por lo tanto la génesis del sujeto. Génesis, a su vez, del saber, de la alienación y de todos los dualismos "epistemológicos". Un abismo se abre desde entonces entre el hombre y la naturaleza, en tanto que "sujeto" y "objeto" del trabajo. Un cierto *sometimiento* general es la consecuencia de esto. Ya que some-

ter a la naturaleza no es solamente reducirla al *status* de objeto. Es, al mismo tiempo, someterse, como aprendiz de brujo de su propio dominio, al engranaje de medios sin fin. Sin embargo, la dialéctica del amo y del esclavo no nace sino para morir en seguida. La esclavitud del amo no está acompañada en este caso por la liberación del esclavo. Por el contrario, implica a la Creación entera en su caída.

La Caída entonces, es ya el "*shock*", la máquina infernal de la modernidad; y la modernidad es la caída libre de la historia. Pasaje brutal de un estado casi feudal que se basta a sí mismo, a una dinámica que podríamos calificar de burguesa. En términos de historia de la filosofía, esta transición de los nombres a los signos corresponde igualmente al pasaje del realismo al nominalismo. Sin embargo, aquí se trata menos de un pasaje histórico que de una caída *en* la historia. "Desde el Paraíso sopla una tempestad (...). Esta tempestad es lo que nosotros llamamos progreso". Y "ahí donde se nos presenta" –a nosotros, que no vemos sino la sucesión puntual de las causas, el engranaje de los medios– "una cadena de acontecimientos", el ángel de la historia, por su parte, "no ve más que una sola y única catástrofe" (2,282). El Paraíso es la norma que permite tomar la medida, medir la velocidad de la Caída. Pasaje, en este sentido, de la "nobleza" (*Adel*) a la "esclavitud" (*Verknechtung*), y "desviación" de la "contemplación" en que la lengua de las cosas "entra en" la del hombre (1,95). Al perder la parte de pasividad que lo ligaba a las cosas, el lenguaje despliega entonces una actividad vacía, confusa y excesiva. No nombrar ya las cosas es "sobrenombrarlas". Hay como una economía política del signo. La acumulación primitiva de los signos es inmediatamente el caos de la sobreproducción. "Ahí donde las

cosas se embrollan, los signos no pueden hacer nada más que confundirse" (1,95). Al jardín lo sucede un laberinto. La caída en la burguesía sería una recaída en un mundo mítico: a éste, los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire le proporcionan las "imágenes dialécticas".

La teoría de la arbitrariedad del signo, "concepción burguesa del lenguaje" (1,81), ignora esta caída. En lugar de comprender el devenir-signo del lenguaje, no haría más que legitimar los efectos de la Caída. El signo sería, así, el fetiche de la burguesía, su mercancía trascendental, por así decirlo, la condición *a priori* de su comercio. La semiología moderna tendría para Benjamin casi el mismo estatuto que las teorías burguesas de la economía política para Marx. Se trataría en cada caso de una doble reificación, en que la teoría reduplicaría lo que debería comprender. Ciertamente, el signo sería arbitrario; sin embargo, se habría *convertido* en tal. Al fundarse sobre el olvido de esta verdad fundamental, la semiología moderna no haría entonces más que reflejar el estado presente del lenguaje, agravando, sin saberlo, una enfermedad de la que ella sería, de hecho, el síntoma. El envío indefinido de un signo al otro no sería, como en Saussure y sus sucesores, la *condición* diferencial,[4] sino la *catástrofe* original del lenguaje. Lo que Derrida llamará "*différance*" sería la errancia "nómada"[5] de un lenguaje caído que, a fuerza de diferir su fin, habría perdido su camino. La fuga infinita de los signos-medios sería sinónimo del transcurso de un "tiempo homogéneo y vacío", de un "progreso" (2,285) que se ale-

[4] *Cf.*, sobre la diferenciación al infinito como consecuencia de la Caída, 1, p. 93.

[5] *Cf.*, sobre la "morada", el "palacio ancestral" de los "más antiguos *logoi*" y el nomadismo del signo, *Corr* 1, p. 301.

jaría progresivamente del Paraíso perdido. Sin embargo, los signos jamás habrían borrado de manera completa a los nombres.[6] Éstos no se habrían perdido *sin huella* más que en la *mala teoría* del signo.

Porque la hegemonía de los signos no sería más que un andamiaje construido sobre un abismo. El signo es ya la tecnología en potencia, traicionando una impotencia monumental. La torre de Babel, que debía tocar el cielo y que no es finalmente sino un rascacielos en ruinas, es su emblema. "En esta desviación de las cosas, que era una esclavitud, nació el proyecto de la torre de Babel y, al mismo tiempo, la confusión de las lenguas" (1,95). Proyecto confuso, aberrante y aun insensato (*Narretheit*) de los sujetos en cuanto tales, Babel sería como la prefiguración de la monadología burguesa. Todo sucede como si la confusión de las lenguas fuera ya la confusión de la Bolsa. Ninguna "mano invisible" podría guiar esta economía desencadenada. Dios, por el contrario, la habría consagrado a la destrucción. Sola, ante los ojos azorados del *Angelus Novus*, una montaña de ruinas acumuladas por el torbellino del "progreso", tocará el cielo. El principio del mal hace presentir el final, y el final remite al comienzo. De esta manera, Babel es ya la alegoría barroca de la "confusión inconsolable del osario" (*GS*,1,405); ésta es una imagen dialéctica de la modernidad, y la modernidad, contemplada con los ojos del ángel de la historia, es un *Trauerspiel*, que se ha iniciado con la Caída. Pero el osario no es solamente el emblema de la mortalidad, es también "la alegoría de la resurrección". En lo más

[6] "Al abandonar el lenguaje puro del nombre, el hombre hace del lenguaje un medio" y "por eso mismo, también, en todo caso, por una parte, un *simple* signo" 1, p. 94. Pero Benjamin precisa que "el lenguaje no ofrece jamás *simples* signos", 1, p. 90.

profundo de la Caída, en medio de las ruinas, en el seno de "la era de la culpabilidad perfecta",[7] el apocalipsis se anuncia.

Se habrá reconocido en esta historia la prehistoria de un cierto marxismo. Éste se anticipa, tanto en Benjamin como en Lukács, bajo la forma de una repetición del Génesis. Ésta se relata alternadamente, como filosofía del lenguaje y, en *La Teoría de la novela*, como historia de los géneros. Lo que hay de nuevo en estas variaciones complementarias de un esquema muy antiguo es que hacen coincidir la Caída con el advenimiento de la sociedad burguesa. Ellas buscan los orígenes de la crisis actual en los orígenes de la historia. No hay otra cosa, en efecto, que el mito del origen, la historia de la historia que guarda su memoria. Ya que esta historia caída se funda en *el olvido* de sus orígenes. La sociedad burguesa es el infierno, pero es un infierno que se ignora. No solamente el Paraíso está perdido, sino que la conciencia misma de la pérdida se pierde a su vez. Reencontrar el Paraíso es, en principio, restaurar la conciencia de la Caída. La crisis es antes que nada metafísica: cualquier otra crisis no es sino su consecuencia.

No es que una teología tal sea simplemente la estructura profunda de un marxismo por venir. Ella estará, a su vez,profundamente alterada. Difícil resulta entonces decir cuál de las dos es la "subestructura" de la otra. El aparato del materialismo histórico debe, ciertamente, encubrir a un *deus in machina*, pero el Dios escondido que ya no se atreve a mostrarse en público ya no es aquel

[7] Una fórmula de Fichte, retomada en el mismo periodo por Lukács en *La Teoría de la Novela*, en que el mundo petrificado de la "segunda naturaleza" está descrito igualmente como un "osario de interioridades muertas", París, 1963, p. 58.

que era: es sólo un "enano jorobado" (2,277). No cesa, sin embargo, bajo formas más o menos secularizadas, de cultivar un cierto marxismo. Las "antinomias de la conciencia burguesa" (Lukács), la búsqueda de un sujeto-objeto (o de un más allá del sujeto) que ya no esté sometido a la oposición especular entre subjetivismo y objetivismo, la crítica de la "razón instrumental" (Horkheimer) o de la "comunicación" (Adorno) como fetichismo de los medios, la "dialéctica de las Luces" como recaída de la historia más reciente en la más mítica prehistoria, la noción de ideología como velo a la vez espeso y ligero, la "apuesta" (Goldmann) sobre la revolución como una suspensión mesiánica que podrá eventualmente detener la fuga hacia adelante de la historia, todo esto se anuncia ya en una teología que hace derivar todo de la caída en los signos.

El Lamento de la Naturaleza

"Todos nosotros celebramos algún entierro"
Baudelaire

En el Paraíso, al menos, todo parece estar dentro de un orden. La Creación se escalona "de acuerdo con grados de la existencia o del ser como aquellos a los que la escolástica ya estaba acostumbrada" (1,86): Dios, el hombre, las creaturas. Esta jerarquía comporta una serie de disimetrías. Dios otorga al hombre el don de la palabra; ésta, sin embargo, no tiene el poder creador del Verbo. A su vez, el hombre otorga sus títulos de nobleza a las bestias pero, al darles sus nombres, no les da por eso mismo la palabra. Nobleza obliga –pero ennoblecer es elevar a un rango inferior al suyo. Todo esto parece, sin embargo, mantenerse dentro del orden. Destinándose a sí mismo, el *Logos* re-

gresa finalmente al Padre. Benjamin describió esta trayectoria al final del gran ensayo sobre el lenguaje, que se relaciona así con la misma finalidad que el *Logos* mismo: "El flujo ininterrumpido de esta comunicación corre a través de la naturaleza entera, desde los seres más bajos hasta el hombre, y desde el hombre hasta Dios. (...). El lenguaje de la naturaleza debe ser comparado con una consigna secreta que cada centinela trasmite en su propio lenguaje al siguiente, pero el contenido de la consigna es el lenguaje del centinela mismo. Todo lenguaje superior es traducción del lenguaje inferior, hasta aquel que se desarrolla como su última claridad: la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico" (1,98). Los centinelas se relevan al cantar la gloria de Dios. Pero, dos páginas más adelante, Benjamin mismo subraya no la alegría sino la tristeza de la creación. Rezagándose, él suspende el "flujo ininterrumpido" de la palabra divina. Hay que desconfiar, decía Gide, del propio impulso. Benjamin hace de esta máxima su método de meditación. El impulso vital que asegura la continuidad de la Creación no será escatimado. Ante el duelo de la naturaleza, el ensayo sobre el lenguaje guardará un largo minuto de silencio. No se tratará sin embargo más que de un minuto. El periodo de duelo está tan bien circunscrito, es tan simbólico, como una huelga puntual. El paréntesis se cierra y el *Logos* comienza de nuevo a circular. Y si, hacia el final del libro sobre el *Trauerspiel* (donde Benjamin cita en parte el pasaje que vamos a leer), el lamento de la naturaleza se hace de nuevo oír, éste da lugar nuevamente a una apoteosis final. Su silencio no tendrá jamás la última palabra. Sin embargo, no se reduce por tanto a la función de un "momento" casi hegeliano de un movimiento dialéctico. "Al pensamiento no sólo pertenece el movimiento de las

ideas sino, de igual manera, su detención" (2,287). Al no contribuir en nada al progreso del *Logos*, la naturaleza no se reconstruye. Existe siempre un excedente que la suma teológica no podrá jamás incluir porque es precisamente su movimiento de totalización lo que no deja de reproducirlo. El *Logos* nunca dejará de abandonar a la naturaleza a su suerte. Su lamento sofocado es la llaga abierta de un sistema cerrado. "En el espíritu puro del lenguaje (*reinen Sprachgeist*), el hombre vivía en la felicidad. Pero la naturaleza es muda. En el segundo capítulo del Génesis, es ciertamente muy notorio (*zwar... deutlich zu fühlen*) el que esta mudez (*Stummheit*), nombrada por el hombre, se ha convertido sólo en una felicidad de orden inferior. Pero, después de la Caída, con la palabra de Dios que maldice la labor de los campos, la apariencia de la naturaleza se altera profundamente. Ahora comienza su otra mudez, la que designamos como la profunda tristeza de la naturaleza. Es una verdad metafísica que toda naturaleza comenzaría a lamentarse si la palabra le fuera otorgada (*wenn Sprache ihr verliehen würde*). (Por lo demás, 'otorgar la palabra' quiere decir más que 'hacer que ella pueda hablar'). Esta fórmula tiene un doble sentido. Significa, en principio, que la naturaleza se lamentaría del lenguaje mismo. Estar privada del lenguaje (*Sprachlosigkeit*), tal es el gran sufrimiento de la naturaleza (y, para su salvación, existen en la naturaleza la vida y la lengua del *hombre* –y no solamente, como suponemos, la del poeta). La fórmula significa, en segundo lugar: ella se lamentaría. Pero el lamento es la expresión impotente, la más indiferenciada, del lenguaje, no tiene más que el suspiro (*Hauch*) sensible, y basta con que las plantas hagan ruido para que se deje oír un lamento. Es por ser muda que la naturaleza es triste (*trauert*). Sin embargo, la inversión de esta fórmula recor-

tará mejor la esencia de la naturaleza: es la tristeza de la naturaleza lo que la hace enmudecer (*macht sie verstummen*). En toda tristeza (*Trauer*), existe la más profunda inclinación a la mudez (*Sprachlosigkeit*), que es infinitamente más que una impotencia o un disgusto de comunicar. Aquel que es triste (*Das Traurige*) se sabe conocido de parte a parte por lo incognoscible. Ser nombrado – incluso por un ser parecido a los dioses y bienaventurado– comporta siempre, quizás, un presagio de tristeza. Con mayor razón, si este nombre no le viene dado de un lenguaje de nombres bienaventurado y paradisiaco, sino de centenares de lenguas humanas en las que el nombre se encuentra ya mancillado y que sin embargo, según la sentencia de Dios, conocen las cosas. Sólo en Dios las cosas tienen un nombre propio. Ya que, ciertamente, en el verbo creador, Dios les da existencia al llamarlas por su nombre propio (...). En la relación de las lenguas humanas con las cosas reside algo que podemos llamar aproximadamente como 'sobrenominación' (1,95-96)". Si la palabra (*Sprache*: "lenguaje", en el sentido de habla) le hubiera sido dada, la naturaleza se lamentaría. Esta frase tendría no *dos* sentidos sino uno *doble*. Por principio, la naturaleza se lamentaría del lenguaje mismo. Pero este primer sentido se presta ya a muchas lecturas. Incluso es difícil saber si da lugar, como en Kafka, a especulaciones sin fin, o si exige más bien que la leamos "conforme a la doctrina talmúdica de los cuarenta y nueve grados de señalación de cada pasaje de la *Torah*" (*Corr*, 2,44). ¿Cómo distinguir esta doctrina de una eventual "sobrenominación", de una "sobredeterminación" (1,96) del texto? ¿Cómo distinguir aquí lo "trágico" de lo cómico? Si, por ejemplo, la naturaleza ya no fuera muda, ¡¿de qué se seguiría lamentando?!

Ella se lamentaría del lenguaje "mismo". La lamen-

tación, ¿se aprovecharía entonces del lenguaje del que se beneficia, para volverse contra él? ¿Le respondería, entonces, en tanto que tal? Una lectura de este tipo engendraría rápidamente paradojas lógicas: ¿puede el lenguaje rehusarse, revocarse a sí mismo?, etc. Ésta no encuentra sin embargo ningún apoyo textual. Lejos de oponerse a la palabra, la naturaleza, por el contrario, habría aspirado siempre a participar de ella. Que se le otorgue la palabra, ése sería el colmo de la felicidad. Y aquí, como en otras partes, "la imagen de la felicidad" es inseparable de la de la "salvación" (2,278). Es "por su salvación" que el hombre fue dotado de lenguaje.

¿Sería nombrando la naturaleza como el lenguaje humano la salvaría? Nombrar la naturaleza es, sin duda, hacerla feliz, pero es también, lo veremos en un instante, engendrar su tristeza. La naturaleza no podría ser salvada efectivamente a menos de que "la lengua le fuera otorgada". Pero esta hipótesis designa a su vez la imposibilidad misma. De ahí el carácter estrictamente "metafísico" de su "verdad". Así, nada garantiza que la naturaleza pueda ser salvada. Ella sabe de qué se lamenta.

Ésta no niega, sin embargo, al lenguaje. Esto sería igualmente imposible. Sin embargo, ella se lamenta de esto. ¿De qué se lamentaría entonces, sino del hecho de haber sido privada de él? ¿Del mal que le habría causado la organización jerárquica de la Creación? Lamentarse del lenguaje es entonces, finalmente, lamentarse de Dios. Menos espectacular que toda blasfemia, más desarmante que cualquier propósito crítico o lógico, el lamento de la naturaleza no es menos radical.

La fórmula significa, en segundo lugar, que: "ella se lamentaría". Pero Benjamin agrega también que el lamento representa "la expresión impotente, la más indi-

ferenciada" del lenguaje. El rumor de las plantas ya la dejaría oír. Entonces, la naturaleza *ya* se lamenta. Y si ella se quedara en ello, si no hiciera más que traducir su lamento, se quedaría aún en el grado cero del lenguaje. De esta manera, la mejor de las hipótesis no cambiaría en nada su situación.

El primer sentido de la hipótesis lleva demasiado lejos, y el segundo, a ninguna parte; no queda más que recomenzar. Benjamin mismo hará el comentario de lo que sucede cuando, en el prefacio del libro sobre el *Trauerspiel*, caracterice la contemplación y, en el libro mismo, la melancolía. El pensamiento se detiene, "retoma aliento" y "regresa laboriosamente a su objeto", siguiendo así el "ritmo intermitente" de una "profundización continua" (*GS*,1,208,318). "Porque es muda" –continúa entonces– " la naturaleza es triste". Pero apenas ha retomado el hilo de su discurso –cuyo *curso* es precisamente *dis*continuo–, cuando se detiene de nuevo. Todo sucede como si el pensamiento estuviera imantado por el silencio de la naturaleza. Una comunicación "aurática" parece establecerse entre los dos. "El camino hacia el objeto" es "el camino en el objeto mismo" (*GS*,1,318). Tejido de silencios y de repeticiones, el texto hace escuchar aquí algo así como la voz de la naturaleza. Poco falta para que, en el intersticio de sus frases, verifique la hipótesis cuya imposibilidad acaba sin embargo de reconocer. "Por su salvación existe en la naturaleza la vida y la lengua del hombre". Fórmula más prudente que la de Hegel, según la cual el Espíritu cura sus propias heridas. Y si existe una cura, ésta no puede darse sino a través de un trabajo de duelo. "Es reencontrándose", escribirá Benjamin a propósito de Hamlet, como "la melancolía encuentra su realización (*sich einlöst*)" (*GS*, 1, 335).

Cuando el texto comienza de nuevo, parece, en efecto, salir de un profundo silencio. Él lo habrá compartido un instante con la naturaleza. Tropezando con su propia fórmula, terminará por cambiarla. "Sin embargo, la inversión de esta fórmula captará mejor la esencia de la naturaleza: es la tristeza de la naturaleza la que la hace muda". La naturaleza es muda (*stumm*), por lo tanto, es triste; inversamente y de manera más profunda (*tiefer*), su tristeza la *hace* muda (*macht sie verstummen*). Esta inversión no implica evidentemente que en otras circunstancias la naturaleza hubiera podido tomar la palabra. Ahondando más bien en las razones de su silencio, la nueva fórmula ya no se contenta con la constatación de que la naturaleza "sea" muda. Ella se ha "convertido" en tal. Su tristeza no es un simple hecho dado sino el resultado de un doble mal que le habrá causado el *Logos*. Ésta depende en principio de la posición que ocupa la naturaleza en la jerarquía de la Creación, a su estado originario, pero ella se explica inmediatamente después, "quizás", por el hecho de verse infligir la palabra del otro. A la injusticia de la Creación se agrega la de la nominación. Ésta es tanto más dolorosa en cuanto que el lenguaje humano representa al mismo tiempo la única esperanza, si no la salvación, de la naturaleza.

"Lo que es triste es conocido de extremo a extremo por lo incognoscible. Ser nombrado –incluso por un ser parecido a los dioses y bienaventurado– comporta siempre, quizás, un presagio de tristeza". Incluso en el Paraíso, la felicidad de la naturaleza hace presentir su tristeza. Por una parte, el nombre de una cosa, ya lo hemos constatado, es sinónimo de su "aura". El acto de "otorgarle" su nombre se acerca al de "otorgarle el poder de levantar la mirada" (2,268). Esta última fórmula constituye,

en efecto, la definición benjaminiana de aura. Por otro lado, el don del nombre es, al mismo tiempo, la *pérdida* del aura. Sentirse "conocido de extremo a extremo por lo incognoscible" es, en efecto, encontrarse privado de la capacidad de levantar la mirada.[8] Por una parte, entonces, la naturaleza se comunica con el hombre; responde a su mirada, y, al recibir sus nombres, las bestias "se alejan saltando" (1,95). Por otra parte, el hecho de ser nombrado excluye a la naturaleza de toda posibilidad de comunicación, y ésta baja, melancólicamente, la mirada. De la misma manera que el mal es una caída, la tristeza es una pendiente: existe, en toda tristeza, "la más profunda inclinación" (*der tiefste Hang*) al silencio.

Y sin embargo, hay como una armonía preestablecida entre los nombres y las cosas. El acto de nominación se inspira en el aliento divino que había dado existencia a las cosas al llamarlas, y cada nombre es un nombre propio anterior en principio a toda arbitrariedad del signo. Por otra parte, se podrían multiplicar a voluntad las aporías del nombre. Así, el nombre es la palabra justa, pero éste proyecta ya las sombras de la injusticia. En la medida en que se aleja de su querer-decir, comienza a significar otra cosa, hace presentir, ya, la confusión de los signos. Anterior a la proliferación de las palabras, hace un llamado al comentario interminable. En el corazón mismo del nombre, la identidad del paraíso ya ha sido alterada. "Con mayor razón" ya que el hombre se pondrá a so-

[8] Por una curiosa inversión de la relación que describe Baudelaire en las *Correspondances*, aquí, el hombre mira a la naturaleza con una "mirada familiar". Privada de mirada, la naturaleza está también privada de sexo. Ella no es más ella misma. No parece ser ni simple materia ni la personificación alegórica de la "tristeza", sino más bien una abstracción neutra e impersonal (*das Traurige*). Al ser nombrada, se convierte en casi innombrable. ¿Dónde localizarla, entonces, en la geografía del *Logos*?

brenombrar las cosas. Pero si la inmensa diferencia entre nominación y sobrenominación, entre lo uno y lo múltiple, se deja formular en términos de *cantidad*, si la distinción absoluta entre el Paraíso y la Caída es al mismo tiempo *relativa*, entonces la sobrenominación, el parloteo y la impropiedad habrían comenzado desde siempre.

Así, la lectura benjaminiana del Génesis sería a la vez portadora de un cierto marxismo y sinónimo de una desconstrucción fiel, ella misma, del original.[9] Es, en efecto, "muy notorio" que la naturaleza sólo acceda a una "felicidad de orden inferior". Sin embargo, ahí como acá, el discurso teológico se acomoda a ello. Un "ciertamente" viene ya a anunciar el "pero" que permitirá encadenarlos. Apenas planteado el problema, el orden se restablece. La "felicidad de orden inferior" tendrá ahí ciertamente su lugar. Sin embargo, no se mantendrá. Al inicio de algunas líneas, se habrá convertido ya en un "presagio de tristeza". Pero ahí, aún, el sistema tiene sus recursos. En nombre de la jerarquía, el discurso oficial se las arregla para continuar multiplicando las diferencias entre un primer silencio de la naturaleza, *antes*, y uno segundo, *después*, de la Caída, entre nominación y sobrenominación, etc.

En nombre de la naturaleza, se habrá sin embargo permitido un distanciamiento a la vez tímido y audaz, un "quizás" apoyado por una "verdad metafísica", cuyo efecto pasajero habrá sido el de trastornar las distinciones que protegen al sistema contra sí mismo.

El texto que tratamos de comentar no oculta de ninguna manera estas aporías. ¿Cómo decidir entonces si es demasiado poderoso para confrontarlas o demasiado im-

[9] Samuel Weber fue el primero que realizó tal acercamiento. *Cf.* su "Lecture de Benjamin", en *Critique*, agosto-septiembre 1969, pp. 699-712.

potente para evitarlas? ¿Si dominan o no la lógica de sus propias discontinuidades? Ya que tales suspensiones son, como quiere Benjamin, la "respiración" misma del pensamiento (*GS*,1,208),¿no es la respiración, quizás, como la describe él mismo en Proust (1, 329), vida y muerte al mismo tiempo? En este caso, la "crisis" de la teología le habría ya cortado su primer aliento. Pero ella aseguraría también su sobrevivencia.

El Juicio de Dios

La caída de los nombres en los signos es también la caída en la "abstracción" y en la "significación": "Es en la caída misma donde nace, ante el árbol del conocimiento, la unidad de la falta y de la significación en tanto que abstracción" (*GS*,1,407). Hora natal, al mismo tiempo, del "juicio" en todo el sentido del término. Fiel a su etimología (*Ur-teil*), sería el signo de una división originaria. El juicio gramaticológico, que divide la frase en un sujeto y un predicado, y el juicio moral, que distingue entre el bien y el mal, no serían más que dos modalidades del mismo "parloteo": "Ya que son fundamentalmente idénticas la palabra que, de acuerdo con la promesa de la serpiente, conoce el bien y el mal y, por la otra parte, aquella que comunica exteriormente" (1,93). Lo que nosotros llamamos lógica y ética reposarían, así, en distinciones que datan de la Caída.

Nacidos de la Caída, la abstracción y el juicio tienen, sin embargo, la doble estructura de un *pharmakos*. Designan a la vez el mal y, si no su remedio, al menos su correctivo. El mal es la caída, y la Caída es el conocimiento del bien y del mal. El mal es entonces el juicio humano, que a su vez es el blanco del juicio divino.

El árbol del conocimiento (*Erkenntnis*) sólo ofrece, en efecto, un vano saber (*Wissen*) del bien y del mal. "El conocimiento en el que se extravía la serpiente, el conocimiento del bien y del mal, no tiene nombre. En el sentido más profundo del término, es nada, y este saber, en sí mismo, es justamente el único mal que conoce el estado paradisiaco. El conocimiento del bien y del mal abandona al nombre, es un conocimiento exterior, la imitación no creativa del Verbo creador (...). El conocimiento de las cosas reposa en el nombre, pero el conocimiento del bien y del mal es (...) parloteo" (1,93-94).

Así como el conocimiento del bien y del mal es, en sí mismo, el mal, el conocimiento "perfecto" de las cosas es ya –antes de ninguna tematización del bien y del mal– el bien. "Desde el séptimo día, Dios lo había conocido con los verbos de la Creación. Y he aquí que eso era muy bueno" (1,93). No hay que considerar esta última frase como un juicio, sino como una bendición, un amén en estado puro. Ningún juicio crítico, ninguna inquietud, dialéctica o de otro tipo, viene aún a turbar el reposo del séptimo día. El mal no ha sobrevenido aún. Y el conocimiento del bien es consustancial a la Creación misma, ya que Dios conoce a la Creación al crearla. En el origen, "conocer" debió haber sido un verbo intransitivo ("Dios había conocido con los verbos de la Creación"), porque Dios no pudo conocer nada fuera de sí mismo. Saber, por el contrario, será siempre saber algo. Será la babel de las palabras y de las cosas, de las significaciones y de los juicios. El mal, que no es otra cosa que el conocimiento *exterior* del bien y del mal, será condenado entonces por el juicio de Dios que se definirá, por el contrario, como el conocimiento *inmediato*. Entre el bien y el mal, el juicio bueno y el malo: toda la diferencia radica ahí.

De la misma manera en que el nombre ofrece el "fundamento" (*Grund*) donde se "arraigan" los "elementos concretos" del lenguaje, "los elementos abstractos (...) tienen su principio en la palabra que condena, en el juicio" (I,94) que inaugura la caída en el "abismo (*Abgrund*) del parloteo". La caída en la mala abstracción inaugura, de manera inmediata, la buena abstracción. "El hombre que parlotea, el pecador", es instantáneamente llevado ante el "Tribunal" divino. Si la caída en la abstracción abre un libre curso a la *impotencia* que parlotea, con mayor razón esta caída es "el origen de la abstracción como *poder* del espíritu lingüístico" (1,94. El subrayado es nuestro). Poder que, en la forma del juicio divino, pone fin, de una vez por todas, al mal infinito del parloteo.

Un interior sin exterior, presente anterior a toda temporalidad diferente, el Paraíso encarna lo que llamaríamos en la actualidad una "metafísica de la presencia". Esta presencia es la del lenguaje que "reposa bienaventuradamente en sí mismo (*selig in sich selbst ruht*)" (1,94). Sin embargo, el tiempo del Paraíso tuvo a bien preceder al nuestro. Se define por ello mismo como un presente –o un futuro– anterior, más que como un presente que reposa completamente en sí mismo. "El hecho de que la lengua del Paraíso haya sido la del conocimiento perfecto", declara Benjamin, "¿no podría disimularlo incluso la existencia del árbol del conocimiento?" (1,93). ¿Acaso no perjudica, sin embargo, su reposo? Ya que su ser ahí (*Dasein*) es, en efecto, demasiado enigmático. Si el conocimiento que encubre es "la nada", y si "este saber,en sí mismo, es juicio, el único mal que conoce el estado paradisiaco", el silogismo siguiente se impone: el paraíso contiene ya el mal; pero el mal no es nada; *ergo*, el Paraíso no contiene nada del mal. Y si el árbol del bien y de mal no ofrece más

que un saber "sin nombre", que lo ha llamado "árbol del conocimiento", esta designación engañosa, ¿es un signo o un nombre? El árbol es, en efecto, la presencia paradójica del exterior en el interior de un adentro sin afuera, y de un porvenir que ya habrá comenzado a sembrar la división en un pasado que creíamos simple.

Sucede lo mismo con el juicio divino cuyo signo premonitorio es, en efecto, el árbol. ¿Dónde localizar justamente una justicia que no hable ni el lenguaje concreto e inmediato de los nombres ni el lenguaje abstracto e instrumental de los signos? ¿Dónde situar un acto de lenguaje que se defina como "la inmediatez en la comunicación de la abstracción"? (1,94) No puede ser, en efecto, a la vez inmediato y abstracto,[10] sino porque es, a la vez, anterior y posterior a la Caída. Guardián vigilante de los nombres, mantiene "la inmediatez", la "pureza" y la "magia". Sin embargo, se distingue por su misma vigilancia. El "estado" de "pureza" queda sustituido por una "pureza más rigurosa", a saber, el acto de "purificación". Dios no puede seguir descansando ahí donde todo deja de ser "muy bueno" De esta manera, le faltará al juicio divino esta "magia inmanente" que es lo propio de un lenguaje que descansa en sí mismo. Pero si "su magia es diferente de la de los nombres", debe poder distinguirse, de manera aún más decisiva, de aquella de los signos. Porque existe, de acuerdo con Benjamin, una magia de los signos. Sin embargo, ésta no sobrevive a la caída sino perdiendo

[10] También para Hegel, *inmediato* puede ser sinónimo de *abstracto*, pero solamente en un sentido negativo y en el interior de otra serie de oposiciones. En Benjamin, el *médium* (*Medium*) de la inmediatez (*Unmittelbarkeit*) se opone al devenir-medio (*Mittel, Mittelbarkeit*) y no, como en Hegel, al punto medio (*Mitte*) de la mediación (*Vermittlung*).

su inocencia; saliendo de "su propia magia inmanente", el lenguaje "se hace mágico expresamente (*ausdrücklich*), en cierta forma de exterioridad" (1,93). ¿Dónde entonces se sitúa la magia del juicio divino, si no entre la de los nombres y la de los signos, controlando por anticipado la frontera que los separa? "Nueva inmediatez", que es la "restauración de la inmediatez herida" del nombre, la magia del juicio divino se distingue en la medida en que ésta "no conocerá más en ella misma el reposo bienaventurado" (1,94). Por más positiva que sea en relación con "la nada" del parloteo, ésta sigue siendo negativa en relación con la positividad del nombre. En tanto que éste no tiene que hacer más que descansar en sí mismo, la "palabra que condena" (*das richtende Wort*) debe dirigirse (*richten*) contra el mal. Esto no implica, sin embargo, ninguna dialéctica con lo de afuera. La abstracción sigue siendo *inmediata*, ya que actúa en nombre del nombre. Así, ella vive su propio fin. Al no haber tenido que ser jamás necesarios, la abstracción y el juicio no harán otra cosa sino convertirse en superfluos. El juicio no debe tener la última palabra. Si bien se debe "atravesar el desierto glacial de la abstracción", como decía Benjamin a Adorno al mostrarle su manuscrito sobre Husserl, la meta del ejercicio debe ser reencontrar, al fin del camino, la tierra prometida. La utopía será concreta, o no será jamás.[11]

El juicio divino *castiga* apenas al de los hombres. Ante la mirada de Dios, éste se destruye por sí mismo: "Mien-

[11] Se trata del mismo esquema en el joven Lukács. Al asumir la herencia de la epopeya, paraíso perdido de lo concreto, la novela no puede esperar reencontrarlo sino al ir "hasta el fondo" de la abstracción, *La Teoría de la Novela*, p. 66. La "magia inmanente" en Benjamin no es ciertamente, como en Lukács, una "inmanencia de sentido", pero la teleología sigue siendo la misma.

tras que, en el caso de la justicia (*Gericht*) terrestre, la subjetividad vacilante del juicio (*Urteil*) se ancla profundamente en la realidad por medio de los castigos, el carácter ilusorio del mal hace valer plenamente su derecho (*kommt der Schein des Bösen ganz zu seinem Recht*) ante la justicia divina. La subjetividad que se declara como tal, triunfa ahí sobre toda la objetividad engañosa del derecho (*des Rechts*) y se somete (...), en tanto que infierno, a la omnipotencia divina" (*GS*,1,1,407). Así, por una enorme paradoja, la única justicia digna de este nombre, la única capaz de librarse de la sospecha de lo arbitrario, sería aquella que procedería sin otra forma de proceso.[12] El lento proceso de la justicia humana, la justicia como institución: he aquí la injusticia misma. La institución del arbitraje descansaría entonces en la arbitrariedad del signo. Es decir, en la subjetividad. La justicia humana descansa en los fundamentos "vacilantes" de la Caída. La justicia no encontrará jamás la palabra justa, no hará más que parlotear. Demasiado subjetiva como para confesarlo, se oculta tras una apariencia de objetividad. Esta autolegitimación de la arbitrariedad, este falso fundamento, sería lo que nosotros llamamos el derecho. Éste sería solidario de "la concepción burguesa del signo".

La subjetividad de la institución y la institución de la subjetividad no serían así más que dos consecuencias de la Caída. Y si "derecho" es igual a "subjetividad", el sujeto se define, inversamente, como aquel que insiste en

[12] Una justicia semejante precede, sin duda, a la institución de la ley mosaica. Ahora bien, Benjamin describe, a propósito de Kafka, cómo la justicia arbitraria de los hombres padece una regresión más allá de la ley escrita, más allá incluso de la era mítica (2, p. 70),sin dejar de ser burocrática. Pero si la justicia divina, por cierto, se distingue por su carácter inmediato, ¿qué es lo que la detiene para convertirse, también ella, en sinónimo de una arbitrariedad absoluta?

sus derechos. Se desacredita por el acto mismo de reclamar su derecho a existir. Al proponer el problema del bien y del mal, se propone como tal; al proponerse, cae, y las leyes que inventa para regular un mundo caído sólo agravan el pecado original. El "aplazamiento" y el "procedimiento" (2,74) son sus características esenciales. Por el contrario, el juicio de Dios es inmediatamente un juicio final. Se efectúa ahí mismo y se pronuncia con la fuerza performativa propia del Verbo creador:[13] "Esta palabra que condena expulsa a los primeros hombres del Paraíso" (1,94). Si actúa inmediatamente, es porque el juicio de Dios es testigo, a diferencia de los juicios humanos, de un conocimiento inmediato del bien y del mal. En efecto, los dos tipos de juicio tienen cada uno su "raíz lingüística" (1,94). Si la justicia divina no puede ser diferida, es porque el *Logos* opera, por principio, sin "diferancia" (Derrida). Y si el derecho sólo disfraza la justicia divina, es que su lenguaje no es más que la "parodia" del *Logos*. "Ahí donde las cosas se embrollan, los signos no pueden sino confundirse" (1,95). Y ahí donde los signos remiten indefinidamente unos a los otros, las decisiones se remiten, también, para más tarde. La justicia se convierte entonces, como en Kafka, en un laberinto mítico. La confusión de los signos: he aquí ya la burocracia de los procesos.

El juicio divino "se eleva", como un fénix, a partir de

[13] "La palabra apócrifa de un evangelio: 'Ahí donde te encuentre de nuevo, ahí te juzgaré (*richten*)' arroja una luz particular sobre el último juicio. Hace recordar la frase de Kafka: 'El último juicio es una justicia sumaria', agregando algo más: el día del juicio no se distinguiría, de acuerdo con esta palabra, de los otros. Ofrece, en todo caso, la piedra de toque del concepto del presente que el historiador hace suyo. Todo momento es el de un juicio sobre ciertos momentos que lo han precedido", *GS*,1, p. 1245. Así, todo juicio debería ser un juicio presente, e inversamente incumbiría a todo presente ser un acto de juicio. No podría tratarse de un juicio neutro. El verbo *richten* significa a la vez "juzgar", "condenar", "destruir" y "dirigir".

la Caída. Su magia regenera, en cierta medida, aquella que se está en proceso de degenerar. Sin embargo, esta "nueva inmediatez" no es tan inmediata como parece. El castigo divino está ciertamente provocado por el pecado original. Pero éste había sido provocado, a su vez, por la existencia de la tentación. "Esta palabra que condena arroja a los primeros hombres del Paraíso; ellos mismos la provocaron (*exzitiert*) en virtud de una ley eterna según la cual esta palabra que condena, castiga –y espera– su propio despertar (*Erweckung*) como su única y más profunda falta" (1,94). Si el juicio divino espera la Caída, no es estrictamente su contemporáneo. Lejos de dar lugar a ella, la Caída no hace más que despertar una "ley eterna". Si, por otra parte, la ley "espera" su transgresión, y si ésta se define por la pérdida de lo inmediato, el castigo, ¿no es entonces también "mediato", tan criminal como el crimen? El verdadero pecado original, ¿tuvo lugar *antes* de la Caída?

De cualquier manera, el Paraíso parece estar ya habitado por la abstracción. Así, la buena abstracción precedería a la mala como su castigo anticipado. "Excitar" a la justicia es, literalmente, "citarla afuera". Al *citarla*, el hombre se ve citado a comparecer ante ella. Al citarla *afuera*, es a su vez *colocado* afuera. Por haber despertado el juicio de Dios, es inmediatamente expulsado del Paraíso. Sin embargo, la provocación es, por lo menos, recíproca. Es verdad que, al transgredir la ley, el hombre se expulsa así mismo del Paraíso. Pero la ley que él transgrede está ya en su sitio. Transgredirla es entonces, en más de un sentido, cumplirla. Excitarla es también abstraerla. Por "inmediato" que sea, el juicio divino contiene ya, sin embargo, en tanto que abstracción primera, la mala posibilidad de su exteriorización.

La colocación del árbol del conocimiento indica claramente que el Paraíso contiene ya su afuera, que éste tiene ahí su lugar. "Si el árbol del conocimiento fue colocado en el jardín de Dios, no fue a causa de la luz que hubiera podido ofrecer sobre el bien o el mal, sino como signo anunciador del juicio del que interroga (*Wahrzeichen des Gerichts über den Fragenden*). Esta inmensa ironía es el signo característico (*Kennzeichen*) del origen mítico del derecho" (1,95). Signo no arbitrario, el árbol del conocimiento no encuentra su razón de ser en el saber que el hombre tratará en vano de extraer de él. Ya que en este caso, el árbol habría provocado abiertamente la Caída. Ahora bien, ésta no habría debido suceder jamás, pero la lógica de lo prohibido es aquí particularmente paradójica. Ya que el árbol del conocimiento presupone ya –aunque sólo fuera de manera no dicha, prohíbe– el saber que le está prohibido poseer. Lo prohibido hace pensar en lo que no debe precisamente pensarse. La sentencia anticipada tiende, sin embargo, a seguir siendo letra muerta. Lo que despertará la justa cólera de Dios será haberse hecho necesaria. Al no querer otra cosa más que seguir siendo superflua, ésta se ejercerá únicamente en contra de lo que ha perturbado su sueño. "Inmensa ironía", en efecto, cuya sublimidad podría fácilmente convertirse en ridículo.

En principio, la justicia divina queda delimitada netamente del juicio humano. La palabra de Dios es a la palabra humana lo que el original es a la "parodia" (1,93). Pero la prohibición sobre "el que interroga", aunque patrulle las fronteras, suscita a su vez una serie de preguntas que corren el riesgo, aun aquí, de confundirlas. Al acechar la transgresión de su ley eterna, ¿sería Dios entonces un genio maligno y la serpiente, su chivo expiatorio? ¿Es el Paraíso una colonia penitenciaria en potencia? La diferen-

cia entre la prohibición y la transgresión ¿se transgrede a sí misma? Una "ironía", incluso más inmensa que la que evoca Benjamin aquí, ¿confundiría entonces la justicia divina con el "origen mítico del derecho"?

El padre, escribirá Benjamin a propósito de la obra de Kafka, yace ante el hijo "como un enorme parásito". "No consume sólo la fuerza del hijo, consume su derecho a existir. El Padre es el que castiga, pero también el que acusa. La falta por la que acusa al hijo parece una especie de pecado original. Porque la definición que Kafka da de él no se aplica a nadie mejor que al hijo: 'El pecado original, la vieja injusticia cometida por el hombre, subsiste en el reproche que hace el hombre y que no deja de hacer: que se ha cometido una injusticia en contra de él, que en él se ha cometido un pecado original'. Pero, ¿quién es acusado de este pecado original –el pecado de haber engendrado un heredero– sino el padre por el hijo? Así, el pecador sería el hijo. De la frase de Kafka no se puede concluir, sin embargo, que la acusación sería culpable por ser falsa. En ninguna parte dice Kafka que sea injusta. Es un proceso siempre pendiente (...). Ya Hermann Cohen (...) consideraba como 'un logro desde ahora ineluctable', a propósito de la antigua idea de destino, que 'son sus mandatos mismos los que parecen motivar y llevar consigo esta transgresión, esta caída'. Sucede lo mismo con la jurisdicción cuyos métodos se ejercen en contra de K. Ellos remiten, muy por encima del tiempo de la Ley de las Doce Tablas, a una época primitiva sobre la cual una de las primeras victorias fue la institución del derecho escrito" (2,66-67). Que el hijo se lamente incansablemente de un pretendido pecado original del que él habría sido la víctima, he aquí, de acuerdo con Kafka, el pecado original mismo. Lamentarse de una injusticia tal, sería la

verdadera injusticia. Si, entonces, el lamento constituye él mismo la injusticia que alega, es lógico –pero también terrible– que Kafka no se lamente de ella. Porque la falta consiste precisamente en acusar al padre –y el castigo, en volver la acusación contra el que se lamenta. Ahora bien, en la lectura que Benjamin hace, el Génesis mismo no dice otra cosa. Al menos, éste comienza, casi sin ser forzado, a deslizarse en el mismo sentido. El pecador sería, de una lectura a otra, el que interroga o el que se lamenta. Dios Padre ¿no se parecería en Benjamin a un padre kafkiano, "enorme parásito", cuyos reglamentos llevan consigo su transgresión y arrebatan al sujeto, si no al hombre, hasta su derecho a existir. ¿En qué se distinguiría entonces el pecado original de una transgresión mítica? "Pendiente sobre el hombre" (1,98), como la espada de Damocles, ¿no sería la justicia divina tan fatal como "la antigua idea de destino"?[14] Ahora bien, para Benjamin, no menos que para Cohen, la época monoteísta rompe de manera decisiva con la época del mito. Esta polaridad constituye incluso una de las oposiciones fundadoras de su pensamiento. Permite establecer la posibilidad de un progreso, incluso aunque se dude, con Kafka (2,75), de que éste ya se haya producido. El hecho de que en Kafka el derecho sufra una regresión más allá de su "origen mítico", sólo confirmaría el principio de tal cronología. La ventaja de esta es la de poder localizar el mal y así, al menos en principio, escapar de él. Periodizar es abrirse perspectivas. Ante la dificultad de delimitar bien los periodos, se

[14] Inmediatamente después de comer del árbol del conocimiento, el hombre sabe al menos que peca, mientras que, en el mundo premítico de Kafka, estamos condenados "no sólo inocentes sino ignorantes" (*cit.* 2, p.67). La justicia divina, como la representa Benjamin, es alternativamente utópica y totalitaria. Ahora bien, el equívoco, ¿no pertenece, según Benjamin, al orden mítico?

plantea entonces el problema de saber si la voluntad de periodización no está motivada por la necesidad de contener un mal demasiado abismal para dejarse dominar, incluso como "abismo", por un esquema "genético". La distinción entre mito y teología es, en efecto, crítica: se debería poder salvarla para salvar la idea misma de salvación.

A través de la exégesis benjaminiana, el Génesis deja ya presentir a Kafka. Éste, a su vez, remite nuevamente al Génesis. Y el ensayo que Benjamin escribirá sobre Kafka aclarará ciertos detalles del comentario bíblico que él había emprendido diez y ocho años antes. El universo de Kafka, escribirá Benjamin, está sometido a una ley de "desplazamiento". Pero será suficiente un embrague mínimo, del que sólo el Mesías tendrá sin embargo el secreto, para que todo ocupe de nuevo su lugar (2,80). De manera inversa, acabamos de constatarlo, se necesita casi nada para que el Génesis se trastorne. En la actualidad, decía Scholem, debe leerse a Kafka antes de abordar la mística judía. Benjamin va un paso más allá. "Lo que hay de *loco* en Kafka", escribe Benjamin en la larga carta a Scholem de 1938, "es que este universo de experiencia, el más reciente de todos, le ha sido legado precisamente por la tradición mística" (*Corr*, 2,248). La obra de Kafka no sólo describiría una "elipse" entre la experiencia mística y la modernidad, sino que la relación entre estos dos polos, tan alejados en apariencia el uno del otro, sería de una intimidad elíptica y, por eso mismo, de una extrañeza inquietante. Sólo la tradición mística permitiría, a través de su "crisis", medir la inconmensurabilidad de la experiencia moderna. Pero ya la tradición *contendría*, en todos los sentidos, lo otro que la amenaza. Para desembocar en Kafka, Benjamin no habría tenido necesidad de echar

mano de la Biblia "a contrapelo" (2,281). Lo que haría temblar, en la actualidad, a la tradición, lo habría visto desde siempre. De la misma manera, Benjamin, al descubrir a Kafka, habría redescubierto la vieja melancolía que aparecía ya en sus escritos teológicos de juventud. Esta melancolía correría sin cesar el riesgo de desbordar la teología que la contiene. En respuesta, sólo la teología contendría los recursos que permitirían, si no salvarla, al menos dominarla.

La justicia que describe Kafka se vuelve en contra del que se lamenta. El lamento sofocado, no obstante, se hace escuchar. *De profundis*, desde el fondo mismo del sistema teológico, la naturaleza se lamenta. Pero, ¿qué sucedería si, por alguna razón extraordinaria, este lamento se tradujera en justicia?

"Pero, ¿cómo representarse este tribunal? ¿Es el Juicio final? ¿No transforma al juez en acusado? El proceso, ¿no es el castigo?" (2,74).

El Proceso de la Naturaleza

> "Kafka no se cansa de espiar en las bestias aquello que ha sido olvidado. Sin duda, ellas no son el final, pero sin ellas nada sucede"
>
> Benjamin

> "Hacer hablar a los silencios de la historia"
> Michelet

Ya a propósito del *Trauerspiel*, se trata no sólo de la *queja*, sino también del proceso de la naturaleza. Dos años más tarde, bajo el impacto del *Proceso* de Kafka, Benjamin esboza el escenario siguiente.

Representar la historia como un proceso en el que el hombre, en tanto que abogado (*Sachwalter*) de la naturaleza muda, se querella contra la no-llegada del Mesías prometido. Pero el Tribunal decide escuchar a los testigos del porvenir. Aparecen el poeta, que lo vive, el escultor, que lo ve, el músico, que lo escucha, y el filósofo, que lo conoce. Sus testimonios, entonces, no concuerdan, a pesar de que todos son testigos de su llegada. El Tribunal no se atreve a admitir su indecisión. De esta manera, no dejan de aparecer nuevas demandas, así como nuevos testigos. Hay tortura y martirio. Los puestos del jurado están ocupados por seres que escuchan al hombre-acusador (*Mensch-Ankläger*) con la misma desconfianza. Los hijos de los jueces heredan sus lugares. Una angustia surge finalmente en ellos, la angustia de perder sus lugares. Todos los jueces terminan por huir. No quedan finalmente más que el acusador y los testigos".[15]

En los misterios medievales todo se jugaba alrededor de la salvación del hombre. En Benjamin se trata, por el contario, de la redención de la naturaleza. Es, por otra parte, a otro género medieval, al del lamento (*Klage-literatur*), al que debería ligarse su *Idea de un Misterio*, o bien al drama barroco, que acababa de arrancar del olvido. El impulso de la teología medieval desaparece dejando en su lugar un "cielo bajo y pesado" bajo el cual desfila, "en gran duelo", un cortejo barroco en el que "el dolor majestuoso" representa, en la lectura que hace Benjamin, la tristeza muda,

[15] *GS*,2, pp. 1153-54. Citado también en Gershom Scholem, *Walter Benjamin -die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt, 1975, pp. 180-1.

"sin tambor ni música",[16] de la "Historia-Naturaleza". Ningún destello de salvación vendrá a irradiarla. Al contrario del misterio medieval o de la tragedia clásica, el *Trauerspiel* no conoce ningún plazo. El número par de sus actos hace presentir un duelo sin fin, un lamento interminable, un proceso siempre diferido. En efecto, ya en *El origen del drama barroco alemán*, se habla de ese "proceso de la naturaleza" (*GS*,1,316). Doble genitivo que traduce una ambigüedad esencial. Al no poder jamás emprender un proceso en nombre propio, la creatura muda no puede ser más que el objeto designado, la eterna víctima de toda justicia. De ahí su lamento sempiterno, que ninguna ley podría sofocar jamás por completo, porque es su mala conciencia. Poderosa impotencia que tendrá como efecto volver la ley del más fuerte contra sí misma. Una melancolía kafkiana ("¡Oh! tanta esperanza, una cantidad infinita de esperanza, pero no para nosotros") subyace en los rasgos brechtianos –confianza, valor, humorismo, astucia, firmeza–, de los que Benjamin pretenderá que no dejan de poner en entredicho cada victoria que hayan obtenido los dominantes (2,278-79). La naturaleza se lamenta, indefinidamente, intransitivamente. Pero no juzga. Su lamento se queda sin predicado ni sujeto jurídico. De ser un objeto acusativo, la naturaleza no se convertirá en un sujeto acusador. Así, hace presentir los límites del derecho en cuanto tal. Ahí yace, en efecto, algo de esta "esperanza" que no es ciertamente "para nosotros", como sujetos jurídicos.[17]

[16] Citas de Baudelaire (*A une Passante*, cuarta *Spleen*), cuya obra constituye, según Benjamin, un análogo moderno de la alegoría barroca.

[17] *Cf.* las observaciones de Benjamin sobre el "nuevo abogado" de Kafka: "Fiel a sus orígenes" equinos, Bucéfalo "no practica más", *GS*,2, p. 437.

Sin embargo, el viejo lamento (*Klage*) de la naturaleza toma aquí la forma de una demanda judicial (*Anklage*), cosa que no hará sino agravar el escándalo, ya que lo que está en juego en el proceso será nada menos que lo bienfundado de la Creación divina. Sin embargo, ¿con qué derecho se puede evaluar la justicia suprema de la que se derivará la suya? ¿Cómo, inversamente, esta justicia puede juzgar aquello que la pone en entredicho? ¿A quién podría apelar la naturaleza, en efecto, si no es al animal que habla y que, por este solo hecho, la oprime? ¿Quién podría, por otra parte, hacerle justicia si no es el sistema judiciario en cuestión? "La inmensa ironía", que evoca Benjamin a propósito del "origen mítico del derecho", valdrá entonces también para un proceso en el que el lenguaje mismo no podrá dejar de constituir un juicio *a priori* sobre el inocente que se atreve a lamentarse. Ironía que, aun aquí, se mantiene suspendida entre lo trágico y lo cómico, el mundo del *Trauerspiel* y el del *Witz* judío.[18]

La naturaleza presenta una demanda contra el incumplimiento de una promesa: el Mesías no ha llegado. Al lamentarse de una espera interminable, la naturaleza no tiene otro recurso más que la ley. Ésta no hace nada, sin embargo, más que perpetuar la espera. Todo sucede como si la no llegada del Mesías prejuiciara el proceso que tenía que juzgar; como si, en su ausencia, los hombres fueran incapaces de encontrar la palabra justa. "El Tribunal no se atreve a reconocer su indecisión". La subjetividad vaci-

[18] "Yo te recomendaría" escribe Scholem a Benjamin en 1931, "comenzar todo estudio sobre Kafka con el libro de Job o, al menos, con una discusión sobre la posibilidad del juicio divino, que considero como el tema único de la obra de Kafka", Scholem, *op. cit.*, pp. 212-13. "Aquel que viera el lado cómico de la teología judía", escribe Benjamin a Scholem en 1939, "tendría en sus manos la llave de Kafka", *Corr.* 2, p. 285.

lante, al esconderse detrás de sus procedimientos, confundiendo los medios con los fines, se hunde en el lenguaje de los signos. Tiene, en efecto, la misma estructura de aplazamiento. Al aplazar su decisión de una sesión a otra, también traiciona su promesa. Si la naturaleza es muda, también ella traiciona su promesa. Si la naturaleza es muda, los hombres son sordos y ciega, su justicia. Ningún rayo cae, sin embargo, para aniquilarla. Es la ausencia de Dios la que está, por el contrario, en el origen del proceso.

A través de una primera lectura de Kafka, Benjamin muestra el laberinto mítico de un proceso, la continuación y el fin del derecho. El Tribunal es, en efecto, mítico: su autoridad burocrática, lejos de garantizar su imparcialidad, no parece deberse más que a la oscuridad de su mandato. En un otro sentido totalmente distinto, el hombre asegura en adelante la función de "amo"[19] de la naturaleza. De portavoz llamado por Dios para nombrar la Creación, desciende al rango de un profesional de la justicia. El hombre caído es un abogado nato, un simple "gerente de cosas" (*Sachwalter*), un administrador de bienes. Continúa ciertamente hablando en nombre de la naturaleza. Pero, lejos de citarla ante su Creador, la traduce ante una justicia demasiado humana. Ésta es la ocupación de aquellos que se encuentran mejor colocados en la jerarquía. El abogado de la naturaleza no puede por lo tanto dejar de traicionar la causa que él defiende.

[19] No habría más que el "narrador", que podríamos llamar, en un sentido auténtico, el "amo" o el "portavoz de la creatura", 2, pp. 163, 168. Pareciéndose menos a un abogado que a un santo, él se define como aquel en quien "el justo se encuentra a sí mismo", 2, p. 169, y baja la escalera de la Creación "hasta los abismos de lo inanimado". "La jerarquía de las creaturas, que culmina en la figura del justo", 2, p. 164, no da lugar aquí a ningún lamento. Benjamin evoca, a propósito del narrador, "las especulaciones de Orígenes, rechazadas por la Iglesia católica, que conciernen a la 'apocatástasis', es decir, a la salvación final de todas las almas" (2, p. 162).

Como el doble genitivo "proceso de la naturaleza", la palabra compuesta *Mensch-Ankläger* ("hombre-acusador") contiene dos sentidos posibles, de los cuales el primero ("acusador del hombre") puede a cada instante recusar al otro ("acusador humano"). Doble sentido, ironía casi muda que hace hablar al silencio quejumbroso de la naturaleza. Juicio en sordina que el lenguaje humano hace sobre sí mismo.

Por otra parte, el hombre no es más convincente en su papel de testigo que en el de abogado. La categoría de testigo se cuenta sin embargo entre las más altas de la tradición judía. Que cante las loas de Dios (*GS*,2,246) o que permanezca mudo ante la catástrofe de la historia (2,282), el *Angelus Novus* de Benjamin es portador de tal tradición. El vagabundo y el materialista histórico, en el sentido en que Benjamin los concibe, son también y en un sentido fuerte, los testigos de la modernidad. Es en esta perspectiva que Benjamin puede designar a Baudelaire como "testigo de cargo en el proceso histórico intentado por el proletariado en contra de la clase burguesa". En el proceso de la naturaleza, es evidente, por el contrario, que ningún testigo humano, incluso el mejor intencionado, estará por debajo de toda sospecha.

Sin embargo, ¿acaso el Tribunal no decide, con toda buena fe, juntar lealmente a los mejores peritos? ¿E incluso hacer hacer oír las voces más críticas del *statu quo*? ¿Escuchar a los testigos que gozan de una autoridad irrefutable en materia del futuro, a saber, los artistas y el filósofo? Todos estos futurólogos titulados testimonian la llegada del Mesías. Lo que *presienten* los artistas, el filósofo lo *sabe* de antemano. Existe, por tanto, de nuevo aquí, una jerarquía muy clásica que ha permitido siempre a la filosofía entronizarse como la reina de las ciencias.

Pero su saber absoluto no es sino un saber posterior a la Caída; asimismo, la "lengua del poeta" no es "como suponemos" (1,96), una relación privilegiada en favor de la naturaleza. Aquí, una vez más, una cierta ironía viene a desinflar el saber humanista de los profesionales. En lugar de prefigurar el advenimiento del Mesías, no hace sino reproducir el *statu quo*.

Porque los testimonios tienen, a su vez, como único efecto, el de diferir al infinito la felicidad que predicen. El verdadero advenimiento del Mesías, del que todos hacen *profesión* de fe, ¿sería entonces demasiada dicha? Todo sucede como si, al retroceder ante un acontecimiento que los reduciría al desempleo, los testigos comenzaran, a su vez, a "parlotear". "El abismo del parloteo" (1,95) no devora sin embargo más que a largo plazo. Mientras tanto, el "principio esperanza" (Bloch) se convertirá en una institución cultural. Ésta, como la izquierda en general, no cesará de traicionar su vocación unificadora. Los profesionales de la utopía, como los habría llamado Sorel, aunque denuncian la división del trabajo, terminan por agravarla. Los que pudiéramos pensar como destinados a llevar a cabo la "tarea del traductor", no hacen así sino aumentar la confusión de las lenguas.[20] Lejos de purificar las palabras de la tribu, aumentan el caos de los signos; y en

[20] De hecho, la teología benjaminiana, al rechazar todo esteticismo, da un rango menos elevado al lenguaje artístico que al del hombre en general: "todo arte, incluida la poesía, se apoya (...), no sobre la última sustancia del espíritu lingüístico, sino sobre el espíritu lingüístico de las cosas" (1, pp. 86-87). Una jerarquía semejante se inserta, ciertamente, en la del *Logos* en general. La puesta en escena de ésta habría podido, sin embargo, implicar una reevaluación del estatuto del arte. ¿Quién sabría, en efecto, escuchar mejor a la naturaleza sino aquellos que están capacitados para traducir el lenguaje de las cosas? ¿No serían los artistas, efectivamente los mejores testigos? Ahora bien, tal razonamiento está sin duda excluido por principio. Ya que de la misma manera en que no se deben hacer imágenes talladas, estaba "prohibido a los judíos predecir el futuro" (2, p. 268).

vez de hacer aparecer el fin mesiánico, hacen del Mesías un nuevo *shibboleth*. "Sus testimonios, entonces, no concuerdan". La utopía se pierde en la babel de los lenguajes que se le consagran. Las artes ya no son capaces entonces de traducir el "lenguaje de las cosas en un lenguaje infinitamente más elevado" (1,97). Remiten, más bien, a "la sobredeterminación que reina en la trágica relación entre las lenguas de los hombres que hablan" (1,96). La avalancha arrastra en su caída hasta al discurso de su fin.

De todo el personal que administra aquí la justica humana, sólo los jueces no parecen pertenecer en ningún sentido a la raza de los hombres. En todo caso, ellos no pertenecen a ésta con pleno derecho. Benjamin los nombra, de manera significativa, los "seres", designando así la identidad vaga y marginal de aquellos que no tienen más fortuna que su existencia misma. La justicia no hace sino prestarles algunos derechos para las necesidades de su causa, dispuesta a quitárselos en cualquier momento. De ahí su inquietud creciente. ¿Qué hay de sorprendente, por tanto, si parecen compartir el silencio de la naturaleza, desconfiando instintivamente del abogado que la representa? Serían ellos, más bien, los verdaderos representantes de la naturaleza. Su suerte sólo es instructiva. El proceso se degrada, la Caída se acelera, "hay tortura y martirio". Los juecen tratan entonces de instalarse en la catástrofe. Parecen tener esa costumbre, como si fueran viejos refugiados. Al no tener otro patrimonio, tratan de delegar sus lugares de padres a hijos. Pero nada es sacrosanto, ni un tiempo –los judíos lo saben desde hace mucho–, ni un palacio de justicia.[21] Una existencia fuera

[21] Con la pérdida de su inviolabilidad, la justicia cae del lado mismo del estadio mítico. Ella lo había superado, según Benjamin, en el momento en que el altar

de la ley parece entonces el menos peligroso de los expedientes. Temiendo ser expulsados, los jueces se salvan dejando detrás de ellos el aparato vacío de la justicia. Ésta, por otra parte, habrá funcionado siempre en el vacío. Su indecisión habrá tenido, a fin de cuentas, el efecto de una decisión negativa. "El aplazamiento es, en *El Proceso*, la esperanza del acusado, con tal que el procedimiento no se convirtiera poco a poco en el juicio" (2,74). Esta esperanza no la habrá tenido jamás la naturaleza. De hecho, si no en derecho, ella no habrá jamás cesado de perder un proceso del que siempre habrá estado excluida. En la mejor de las hipótesis, ella lo ganaría en última instancia, pero ésta se hace justamente esperar. No existe, por tanto, nada menos seguro que la realización de la historia. La historia que dibuja aquí Benjamin no se lleva a cabo. Ella relata el curso de las cosas, la ley de la justicia. Y si, como en Hegel, la Historia mundial (*Weltgeschichte*) es el Juicio final (*Weltgericht*), lo es aquí como juicio sobre un mundo donde el progreso, la razón y la libertad son sinónimos de la Caída. El mundo no "progresa" sino como un *Trauerspiel* lleno del lamento ininterrumpido de los espectros ausentes que frecuentan una escena finalmente vacía "Así como espíritus errantes y sin patria/Que se ponen a gimotear obstinadamente".[22]

Los hombres terminan, pues, atestiguando en contra de sí mismos, tanto los testigos como el acusador. Desde antes de contradecirse los unos a los otros, cada uno de sus testimonios es por sí mismo profundamente equívoco.

se había convertido en el asilo de la víctima sacrificial. Esquema análogo para el silencio del héroe trágico. Este "testimonio de un sufrimiento mudo" incrimina a los dioses que, por una ironía en adelante familiar, de acusadores se convierten en verdaderos acusados (*GS*,1, pp. 286,288).

[22] Baudelaire, cuarta *Spleen*.

Aunque el mesianismo se opone al orden mítico, sus discursos, en este caso, concuerdan demasiado bien con el funcionamiento del código jurídico. Si los "bienes culturales" son el "botín" de los "vencedores" (2,280), entonces, incluso la cultura más utópica, la estética más contestataria, corren el riesgo de inclinarse del lado del poder, es decir, de los hombres. "No quedan finalmente más que el acusador y los testigos". Vista desde abajo, la justicia humana aparece como una justicia de clase que no hace sino ratificar una explotación secular.[23] Es la naturaleza –la gran vencida de siempre, subestructura, materia prima y madre de todo materialismo– la que debe pagar los gastos de la cultura, para que ésta pueda continuar soñando su reconciliación. En cuanto parte demandante, lleva su portavoz, mientras que éste argumenta a sus espaldas. Pero éste siente, de vez en cuando, pesar sobre la suya las "miradas familiares" (Baudelaire), melancólicas e insoportables de la naturaleza.[24] Aunque los hombres tengan la última palabra, el silencio de la naturaleza se habrá tragado su parloteo.

"Las palabras extranjeras son", según Adorno, "los judíos de la lengua". Con mayor razón, la naturaleza –que no habla ninguna lengua, ni siquiera extranjera– es la "Judía" del *Logos*, es decir, del judaísmo mismo,[25] el holo-

[23] Hacemos coincidir, frecuentemente, la más vieja división del trabajo con la de los sexos. En la lectura benjaminiana del Génesis, Eva sólo aparece brevemente. Su comentario se detiene, por el contrario, en la naturaleza, que podríamos calificar como la mujer antes de la mujer. Ambas padecen la nominación masculina (1, pp. 89-90).

[24] Benjamin explicará a Brecht la experiencia del aura como una mirada que sentimos sobre las espaldas. *Cf.*, sobre el motivo de la espalda como figura de olvido y de culpabilidad, el ensayo sobre Kafka (2, pp. 79-80).

[25] *Cf.*, sobre la problemática de lo Mismo y lo Otro en la relación del pensamiento judío con el *Logos* griego, Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, La Haya,

causto que él lleva en sí. Por lo tanto, ella le *pertenece*. No por ser muda, es absolutamente extranjera al *Logos*. Es, por el contrario, su creación. Ninguna valorización de tal tipo de comunicación, que podríamos considerar refractaria a su traducción a un lenguaje superior, ninguna instancia exterior al *Logos* (¿de qué exterioridad no-caída se podría tratar?), interviene entonces aquí para disputarse su preeminencia. Presentar una demanda es, por el contrario, reconocer la autoridad del juez. Oír, en el lamento de la naturaleza, "el malestar en la civilización" sería, por otra parte, confundir nuestras penas con las suyas. Sería aumentar aún más el pesado fardo de antropomorfismo que ya debe soportar.

Al lamentarse del lenguaje, la naturaleza no lo refuta. En efecto, sólo los poderosos pueden darse el lujo de pisotear sus privilegios. Sólo el animal que habla puede concebir la idea de la transgresión. La naturaleza se reduce a padecer el trato de los hombres: cada uno de ellos la consume a su manera. Hasta en la boca de los poetas, donde la naturaleza figura como promesa de felicidad, ella no tendrá jamás otra voz que la de su amo. Las traducciones idealizantes serán siempre infieles a su materialidad. Ésta no dejará, sin embargo, de rondar al *Logos*. "Peguy hablaba de esta ineptitud de las cosas para salvarse, de esta pesantez de las cosas, de los seres mismos, que no permite que subsista, en fin, más que un poco del esfuerzo de los héroes y de los santos" (*cit. GS*,1,334). Esta "ineptitud": he aquí el mal. Pero es un mal inherente a la Creación. Resistencia del objeto en cuanto tal y a pesar de él, resistencia que no es ni objeción ni obstinación. Lejos de

1971, y Jacques Derrida, "Violence et Métaphisique", en *L'Écriture et la Différence*, París, 1967, pp. 117 -228.

incomodarse con la salvación, la naturaleza aspira a ella abiertamente. Pero su plegaria está destinada a quedar sin respuesta. Hoy, menos que nunca, será escuchada su queja. Benjamin comprueba en la lectura de Kafka que "la consistencia de la verdad se ha perdido" y que la tradición se ha "enfermado".[26]

Sin embargo, esta enfermedad la habrá minado desde siempre. El lamento de la naturaleza, "consigna secreta", escondida bajo el secreto oficial, está ahí para ser testigo. El sistema logocéntrico no funciona, de hecho, más que por el duelo de la naturaleza, y no llega jamás a fondo, porque es el relevo mismo el que crea el duelo, el sistema que secreta su propia "conciencia infeliz". Es, por tanto, incapaz de relevarla, sólo puede acarrearla. ¿Cómo, en efecto, "la paciencia del concepto" que se encamina sistemáticamente, de relevo en relevo, a su propio reencuentro, puede medirse con la paciencia que inflige el espíritu a la materia y que, de sufrimiento en sufrimiento, adquiere las proporciones de una Pasión? Su lamento llama, entonces, a un nuevo relevo. Pero, ¿en qué podría diferir del primero? ¿Cómo cepillar "a contrapelo" (2,281), es decir, desde abajo, un *Logos* que, por definición, viene de arriba? La identidad del espíritu con la materia, ¿no fracasa en la misma medida en que la identifica? El *Logos* es el todo y, sin embargo, hay un resto que se le escapa.[27] La

[26] *Corr*, 2, p. 250. La idea de una "consigna secreta" (que la Cábala identifica a veces con el nombre de Dios) corresponde a una noción de tradición como transmisión de una verdad escondida de una generación a la otra. De ahí "la alianza secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra" (2, p. 278). Complementarias una de la otra, la transmisión del *Logos* y el relevo de la tradición padecen la misma crisis.

[27] Lo que excede aquí el orden lógico no es, como en Georges Bataille, una transgresión extática sino un silencio doliente. Los dos excesos están, sin embargo, cercanos uno del otro. Un cierto mesianismo materialista sería el lugar de su encuentro. En otra parte, en efecto, Benjamin evoca una naturaleza que,

naturaleza es el otro, el otro ciertamente del *Logos*, "su" otro mismo, pero no lo es ya en un modo hegeliano.

Eso no impide que la salvación se convierta en un asunto del *Logos* o no; porque si existe el lamento es porque el problema de una alternativa ni siquiera se plantea. La materia no hace preguntas. Es, por así decirlo, "idealista", y el materialismo que defiende su causa sólo vuelve a poner en pie el idealismo para lograr mejor sus fines. La naturaleza es demasiado judía como para no aspirar a la palabra.[28] Sólo que no está *in*spirada por ella. Sólo al hombre Dios otorgó "el *don* del lenguaje" (1,88). Al otorgárselo, él no lo nombra: "Él no quiso someterlo al lenguaje; pero, en el hombre, Dios liberó de sí mismo (*entliess frei aus sich*)" al lenguaje (1,89) . Según esto, la naturaleza está sometida al lenguaje. El hombre la ennobleció al otorgarle, no el don del lenguaje, sino simplemente su nombre (1,95). "Insuflar el aliento" (1,87) a la naturaleza sería, entonces, parodiar a Dios. Sería una operación antropomorfa y ventrílocua que no haría más que insuflarle su papel. Ya que, "'otorgarle (*verleihen*) el lenguaje' quiere decir, por otra parte, más que 'hacer de modo que ella pueda

lejos de esperar al Mesías, es ella misma mesiánica. Si, de acuerdo con el *Fragment théologico-politique*, "la intensidad mesiánica del corazón, del hombre interior singular, pasa a través de la "infelicidad", la de la naturaleza es ya sinónimo de "felicidad" (1, p. 150). Felicidad a la vez rítmica y pasajera y que se afirma hasta la muerte (*Untergang*). La naturaleza festeja sus esponsales con el Mesías, a la manera de estos "ángeles nuevos", que nacen a cada instante y que, antes de desaparecer, cantan ante Dios un himno que no tiene nada de lamento (*GS*,2, p. 246). A semejante "nihilismo" corresponderá, en el momento surrealista, la "tensión" y la "descarga revolucionaria" de *otro* "cuerpo colectivo viviente", gracias al cual la realidad se habrá "superado ella misma para responder a las exigencias del *Manifiesto Comunista*" (1, p. 314).

[28] "Discutimos, a partir de puntos de vista muy heterogéneos, si la relación particular que liga a los judíos a la lengua se explica por su preocupación milenaria por los textos sagrados, por la revelación en tanto que hecho lingüístico fundamental y por su resonancia sobre todas las esferas del lenguaje". Scholem, *op. cit.*, p. 136.

hablar'". A falta de darle la palabra, no habríamos hecho sino prestársela (*leihen*).

Sin embargo, ¿es posible un don semejante? Podemos "hacer hablar" a los silencios de la naturaleza sin "hacer de modo" que ella hable? Ya que *hacer*la hablar (*machen, dass sie sprechen kann*) sería *hacer* de modo que callara (*macht sie verstummen*). ¿Cuál es entonces la diferencia entre el don y el préstamo? ¿Y si se concibe, se deja realizar? "Es una verdad metafísica", anunciaba el ensayo sobre el lenguaje, "que toda la naturaleza comenzaría a lamentarse si la palabra le fuera otorgada". Por muy apodíctico que sea su tono, esta tesis se apoya en una hipótesis inverificable.[29] ¿Qué se hizo entonces de *La Idea de un Misterio*? Lo imposible, ¿no se convierte, con ciertas variaciones, en la escena por construir? Pero ésta no es, a su vez, sino una "idea". Al representar bien o mal el lamento de la naturaleza, un escenario semejante no puede, por otra parte, dejar de falsearla. Porque la imposibilidad de otorgarle la palabra es inevitable. Terminamos siempre por imponerle un portavoz. Falsear así los términos de la hipótesis con el fin de ponerlos, si no a prueba, al menos en escena, es sin embargo, la única forma de mostrar la hipótesis.

"Representar a la historia como un proceso" en que la

[29] "Ciertos conceptos de relación", escribe Benjamin en otra parte, "conservan su buena, mejor dicho su mejor significación, si no los referimos exclusivamente al hombre. Es así como tendríamos el derecho de hablar de una vida o de un minuto inolvidables, así los hubieran olvidado todos los hombres" (1, p. 262). No es por casualidad si "la exigencia" en cuestión es el imperativo judío de no olvidar jamás, ni que no encuentre "quien responda" más que en la "rememoración de Dios". Como la "verdad metafísica" sobre la naturaleza, que también exige que la grabemos en su memoria, una exigencia tal no podría debilitarse por ninguna contingencia empírica. El abismo que separa aquí a la ética de lo real es el que separa al judío de su Dios.

naturaleza se hace representar por sus amos –incluidos los "testigos" que son el filósofo y los artistas–, es por lo tanto, siempre, *hacer de modo que* ella pueda tener voz en el capítulo. No podemos representar la escena de una representación semejante sin estar, a la vez, implicados. El autor de tal escenario –fue, como el "narrador", el verdadero "portavoz" (2,136), el auténtico testigo de la naturaleza– es, lo quiera o no, el amo de su creación. Su dominio, aunque lo ponga al servicio de la naturaleza, jamás abolirá la desigualdad que la funda. De la misma manera en que "no existe ningún documento de cultura que no sea también un documento de barbarie" (2,281), no existe ninguna defensa de la naturaleza que no sea el hecho de un cierto imperialismo "humanista". "El tomar partido por las cosas", ¿es entonces una utopía? Y la idea misma de un "lamento" de la naturaleza, ¿no sería sino una proyección,[30] un fantasma motivado por la deuda que creemos deberle, un préstamo que le ofrecemos con un espíritu a la vez culpable y generoso? Pero incluso si fuera así, valdría más, sin duda, prestarle su voz que retirarle toda cualidad posible a aquello que llamaríamos en adelante, con un nombre que no sería tal, "la cosa en sí".[31]

Existe sólo una salvación teológica. ¿No consistiría ésta, sin embargo, en ser salvada de la teología misma? Para

[30] Ésa no es, sin embargo, la posición de Benjamin: "Basta que las plantas hagan ruido para que un lamento se haga escuchar". Ésta no es de ninguna manera un fenómeno proyectivo. Podríamos mostrar cómo, ante un "fenómeno" tan "*noumenal*" como el aura, Benjamin no opone el nominalismo y el realismo.

[31] Kant figura, sin embargo, en la exposición *Sur le Programme de la Philosophie qui vient*, como instancia crítica frente a la cual la filosofía tendrá siempre que justificarse. Benjamin precisa, también, que deberá someter dos tipos de experiencia que ya no estarán limitados por el horizonte de las Luces (1, p. 100). Sin embargo, ¿cómo podría una experiencia tan "*noumenal*" como la del duelo de la naturaleza ser sometida a la prueba de los criterios kantianos sin transgredirlos?

que la naturaleza pueda hablar, se necesitaría que la jerarquía del *Logos* se dejara abolir. Al mismo tiempo, el duelo de la naturaleza está inscrito en el orden de las cosas. Sin embargo, Benjamin evocará, en 1935, la "revolución" que habría debido cumplir su pensamiento "inmediatamente metafísico", "para alimentar con toda su fuerza" su "estado de espíritu actual" (*Corr*, 2,160). Teología y materialismo, melancolía y revolución –las categorías que entran aquí en fusión no habrían sido, por otra parte, sino polos opuestos. Deteniéndose en la pasión de la materia, la melancolía metafísica era ya solidaria con la mirada materialista que contemplará el "cortejo triunfal donde los amos de ahora caminan sobre los cadáveres de los vencidos de ahora" (2,280). Se tratará, en 1940 como en 1914, del sufrimiento que inflige a la creatura, sostén de todo materialismo, el "progreso" del mundo. Su "suspensión mesiánica" (2,287) no durará, cada vez, más que el tiempo de guardar un minuto de silencio. Sorda al duelo, la Historia se habrá convertido ella misma en un vasto cortejo fúnebre. Dicho de otra manera, se habrá quedado como prehistoria, y su mayúscula indicará solamente que ella aún no es, o que no habrá sido, sino una alegoría de ella misma. Demasiado eficaz para dejarse revolucionar, habrá sido, por esto mismo, demasiado inerte para poder realizarse. La suerte de la naturaleza deja ya prever este poder, porque el sistema idealista no funcionaría sin obstáculos –pero el obstáculo es la condición misma de su funcionamiento–, a menos que pudiera idealizar sin ningún problema la resistencia pasiva de la materia. De manera inversa, ésta no sería subversiva, la materia no sería "materialista", a menos que fuera capaz (como el proletariado, según Marx) de abolirse en tanto que objeto, para convertirse en amo de su clase. Lo que tendrían

en común estas dos imposibilidades opuestas, es que la naturaleza no sobreviviría.

Entonces, si el lamento de la naturaleza es la motivación profunda de un cierto materialismo, éste es, por el contrario, tan incapaz de prestarle auxilio, como lo será posteriormente el *Angelus Novus* ante la catástrofe de la "Naturaleza-Historia". El ángel querría volver al paraíso, pero el viento del "progreso" lo empuja. Sin embargo, "sólo para los desesperados que nos es dada la esperanza" (1,260).[32] Esperanza mesiánica de un materialismo doliente que conjura un mundo en que la babel de las lenguas por fin se apaciguará, y en que la lengua universal anterior a la Caída se restablecerá. El mundo mesiánico, subraya Benjamin en sus últimas notas, "es esta lengua misma", una lengua que será comprendida por todos los hombres, "como el lenguaje de los pájaros es comprendido por los niños de los domingos" (*GS*,1,1239), y en que "toda creatura" habrá sido comprendida, como por "los santos en sus plegarias" (2,80). En un mundo en que esta plegaria fuera acogida, la naturaleza, parece ser, no tendría que lamentarse más.[33] Sin embargo, ¿podría, en este paraíso recuperado,aspirar a una "felicidad" que no fuera, como antes, "de orden inferior"...?

[32] *Cf.* también la dialéctica de la salvación que termina el libro sobre el *Trauerspiel* (*GS*,1, pp. 406-09). Dialéctica de los "extremos" por la que la caída abismal del alegorista se convierte en el impulso de una *Ponderación misteriosa*. Podemos comparar también este salto kierkegaardiano con la apuesta neo-pascaliana que recomienda Lucien Goldmann en *Le Dieu Caché*, como solución de las antinomias de la conciencia burguesa.

[33] El materialismo no debería sin más *remitirse* a las plegarias de los santos, pero no podría, aparentemente *sobrepasarlas*. Comprendemos por qué Brecht desconfiaba de los "judaísmos" de Benjamin, llegando inclusive a reprocharle que, en el estudio sobre Kafka, favoreciera "el fascismo judío", Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, París, 1969, p. 136.

El "misterio" que esboza Benjamin al descubrir la obra de Kafka, ¿altera el pensamiento teológico de su primer periodo? ¿No subraya más bien el mal que el trabajo? El judaísmo de un Kafka mina, en este caso, el de un Marx, y el trabajo revolucionario del "viejo topo", ¿se encuentra ya minado por un trabajo de duelo antes aun de que Benjamin se haya convertido en un "marxista"? ¿No son ambos, más bien, parte de una causa común? Si, para Benjamin, la significación de Kafka "se mantiene firme", "es en gran parte porque no ocupa *ninguna* de las posiciones que el comunismo combate con razón" (*Corr*, 2, 114). De acuerdo con una de estas posiciones, ya combatida por Marx en la *Crítica al programa de Gotha*, la naturaleza estaría ahí "gratis" (2,284). En lugar de unirse para poner fin a la explotación del hombre por el hombre, el proletariado no tendría, así, más que integrarse a la burguesía para emprender la explotación colectiva de la naturaleza. Al desplazar de esta manera la lucha de clases, la estrategia humanista de semejante compromiso socialdemócrata sería sólo, de hecho, una identificación con los "vencedores" (2,280). Benjamin, por cierto, no abandona el partido de los vencidos. Al colocarse en el cruce de dos materialismos, que piensan respectivamente a la creatura y al capital, él se imagina su colaboración –la del enano y la del autómata (2,277)– como un "trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de hacer surgir de ella las creaciones que reposan en su seno" (2,283-84).[34]

[34] En un paraíso semejante, a la vez fourierista y bíblico, "las bestias salvajes" se pondrían "al servicio del hombre" (2, p. 283). Éste sería entonces, nuevamente, *amo* de la creación. Bajo las apariencias de armonía y de igualdad –"naturalización del hombre, humanización de la naturaleza" (Marx)–, la vieja relación de fuerzas persistiría hasta en la utopía. Pero, ¿cómo podría el hombre honestamente querer que fuera de otra manera?

Pero el espíritu del judaísmo, al procrear así con la naturaleza, ¿podría, sin contradecirse, llevar a su emancipación común? Patriarcal, logocéntrico y monoteista, ¿sería, sin embargo, capaz de curar sus propias heridas? Es, en todo caso, una sensibilidad judía la que expresará, aquí, el proceso que la naturaleza hace al judaísmo y que parece reconocer en su exclusión algo así como la prefiguración de la historia judía.[35]

El judaismo se ha constituido como ruptura con el mundo mítico. Esta ruptura, ¿no habrá sido ella misma mítica, debido a la rigidez de sus tabúes? Al no tolerar más a los dioses paganos, un Dios celoso reduce la naturaleza al silencio. Pero el pasado "lleva consigo un index temporal que lo remite a la salvación. Existe una alianza tácita entre las generaciones pasadas y la nuestra. Fuimos esperados en la Tierra. A nosotros, como a cada generación precedente, le fue concedida una *débil* fuerza mesiánica sobre la que el pasado hace valer su pretensión" (2,278). Ahora bien, la reivindicación más arcaica y a la vez más utópica sería la de la naturaleza. Salvar al judaísmo, logrando liberarlo de la dictadura a la que había estado obligado a someter al orden mítico, fue quizás una de las tareas que esperaban a la generación de Benjamin. Era, al menos, más allá de sus divergencias, el proyecto común de Scholem, de Adorno y de Benjamin. "El mito", decía este último, "persistirá mientras quede un solo men-

[35] Esta no sería la primera vez, en la tradición mesiánica, que una analogía se hubiera interpuesto entre la experiencia histórica del exilio y la estructura misma de la Creación. *Cf.*, sobre la relación entre la expulsión de España y la Cábala luriánica, G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, Nueva York, 1961, cap. 7. Pero el sistema luriánico no introduce el exilio en el corazón de la Creación sino para integrarlo en una nueva elaboración del mesianismo. En Benjamin –¿por el contrario?– los trastornos históricos harían sensibles las fallas del sistema teológico, y viceversa.

digo". El "jorobadito" que, en una canción popular, ruega al niño que lo incluya en sus plegarias (2,80), es su emblema. Pero poco se necesita, parece ser, para que el mito pueda salvarse él mismo. En las *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, el jorobadito se habrá convertido, milagrosamente, en el gran amo de la salvación. Aquel que había pedido su salvación se habrá convertido –*mutatis mutandis*, es decir, por "Ponderación misteriosa" (*GS*,1,408)– en el que salva. El lamento de la naturaleza, ¿contendría etonces, después de todo, la "consigna secreta" de la salvación?

Acta poetica
primavera-otoño 1989

Raymundo Mier

Incidencias: el desconstruccionismo en juego

1. *La presencia paradójica del desconstruccionismo*

En 1984, Derrida pronuncia tres conferencias en la Universidad de Yale. Conferencias dictadas en francés, ante un auditorio de habla inglesa, a la memoria de Paul de Man, muerto meses antes. No es inútil recordar las circunstancias que gravitan sobre las palabras enunciadas verbalmente por Derrida, y las condiciones de la publicación del texto, esa preservación en la escritura de la palabra dicha, al margen ya de la escucha, sometida a la confrontación con la pura reminiscencia de cuerpos ausentes. En el prefacio a la edición aparecida en los Estados Unidos, Derrida declara abiertamente: "me es necesario preservar en estos textos el acento de su fecha, que fue la de una amistad en duelo", una marca que se propaga al cuerpo de quien habla, a la presencia que incitó la reflexión, a los destinatarios de un lenguaje marcado *inútilmente*. Preparadas con cierta anticipación, esta conferencias llevan la seña de la presencia de de Man: hablar de la escritura, y para ello pasar por el desfiladero de la memoria y la promesa, como una reflexión acerca de la suerte de una calidad de la mirada dirigida hacia el acto de escritura.

En el comienzo, antes siquiera de su formulación, en el punto imaginario donde surgió en los Estados Unidos la petición de un texto, las palabras de Derrida suponían, aun sin convicción, una finalidad: el análisis de las modalidades del *desconstruccionismo en América*. Sin embargo, se convirtieron más en un despliegue de *posiciones* frente al acto de escritura, que en el reclamo de un nombre, o de una identidad para la calidad de esta mirada: era informulable un nombre propio para este grupo de textos, para esa acumulación de escritos precipitadamente agrupados bajo el nombre de "desconstruccionismo"; las reflexiones de Derrida eran más la confidencia de una inclinación, de una intimidad, de un malestar *en la escritura*, compartidos por un conjunto de escritores, que una ennumeración de fervores y de preceptos; se convirtió en el solo testimonio de una pasión ante la violencia de una lectura arrastrada a un reclamo irreparable; el nombre de "desconstruccionismo" se resolvía en el punto inmaterial donde la lectura era al mismo tiempo un abandono a las incertidumbres de la letra, y una *intervención* sobre los arraigos de la significación, un acto capaz, literalmente, de *advenir en ese intervalo* que se abre entre los signos y sus incontables derivaciones. La *intervención* de Derrida fue sólo la ostentación, la ostensión, el señalamiento, de un juego de resonancias en la mirada crítica; más la evocación y el resguardo de una afinidad intelectual que el testimonio de una devoción ante una imagen intacta del acto de escritura. La muerte de Paul de Man era una marca imperceptible en las palabras, una inflexión en el sentido de esos textos: esa distancia *subrayada por Derrida*, entre la lengua francesa en la que hablaba y la lengua materna de su auditorio, recobrada como una marca del desplazamiento, como una distancia hecha a su vez de una *comuni-*

dad evocada, de ámbitos arrastrados a un destierro íntimo del nombre, de escrituras; la irreconciliable extañeza del lenguaje cobra el sentido de una imposibilidad, adquiere las resonancias de una muerte.

En aquellas conferencias, Derrida también habla de su propia reticencia para asumir la designación que se había dado originalmente a su serie de intervenciones, ofrecidas tentativamente con el nombre de "El desconstruccionismo en América". Rechaza la pretensión implícita en ese nombre: admitirlo hubiera sido asumir para el desconstruccionismo una identidad, atribuirle un arraigo, un territorio, advirtiendo en el decantamiento de textos de momentos e historias inconmensurables una continuidad o un vínculo, un parentesco, una condensación; periodos, progresiones: una fisonomía singular cuya identidad lastraría el lenguaje; ese rostro alentaría una exégesis, arrebatando el lenguaje hasta los umbrales de un designio, prometiendo al análisis un desahogo, haciendo del advenimiento errante de la evocación un perfil, incluso un centro, cuando no un origen. Derrida explora entonces esa imposibilidad de someter el trabajo teórico y analítico de Paul de Man, Hartman, Bloom, el suyo propio y el de otros críticos, a esta gravitación de la identidad y a este impulso de la circunscripción.

Contar la historia: Derrida recuerda lo escrito por de Man, lo recoge; algo de la identidad se abate sobre el golpe escandido de la narración:

> los discursos sobre los "periodos", sean éstos de una obra individual o de la metafísica occidental, tienen siempre el valor de una ficción o de una historia que se narra para dramatizar, histórica o teleológicamente, un argumento no histórico.[1]

[1] Jacques Derrida, *Memoires. Pour Paul de Man*, París, Galilée, 1988, p. 121.

De similar magnitud son las dificultades a las que se enfrentaría quien buscara hablar de "El desconstruccionismo hoy". Conducido a la invención de un vértice imaginario, de un nudo en el horizonte de un tiempo, el "hoy" del desconstruccionismo encubre una síntesis, una simultaneidad impuestas a obras dotadas de ritmos divergentes, de acentos y tonalidades dispuestas en un diálogo textual en el que las voces, las reminiscencias, las tramas formales, se agolpan o se disipan en un juego dictado por el propio impulso de su textualidad. Un doble riesgo: por una parte, circunscribir la identidad en el tiempo, y, por la otra, someterla a la violencia mostrativa de una deixis unívoca que haría patente ese gesto que reclama una presencia.

Enlace tangencial de posiciones: ésta es quizá la rúbrica accidental del llamado desconstruccionismo, el rasgo atribuible a esas escrituras a las que una mueca institucional, una mirada inquisitoria y ajena a un pensamiento, somete a una misma gravitación nominal de una postura, de una fusión, de un disimulo de las diferencias. La "desconstrucción" no puede ser más que un encuentro de la escritura en esas posiciones segmentariamente frecuentadas por una mirada capaz de inscribirse en la trama de la sintaxis[2] del texto. Derrida ha observado las bifurcaciones

[2] Las resonancias de la palabra sintaxis desbordan las tentativas de una formalización precaria que domina hoy en el campo de la lingüística académica. No obstante, Derrida habla de esta sintaxis propiamente textual como un formalismo incluso más estricto que aquel inspirado en una pretensión mimética de la lingüística frente a otras disciplinas formales. Su operación de referencia es la que se realiza en el texto a partir de la inscripción de la partícula gramatical *entre*. Marca sintáctica de indecidibilidad, pero que, en sí misma, desborda las restricciones de una naturaleza puramente sintáctica. Derrida apunta en una nota: "Por consiguiente, el sincategorema "entre" tiene como contenido de sentido un cuasivacío semántico, significa la relación de espaciamiento, la articulación, el intervalo, etc. Es posible nominalizarlo, convertirlo en un cuasicategorema, recibir un artículo definido, puede recibir incluso la marca de un plural". [Jacques Derrida, "La double séance", en *La dissémination*, París, Seuil, 1972, p. 251, n.27]

que abre ya la propia palabra posiciones, desde su nominación propiamente hegeliana (*Setzung*), hasta su sentido como *inscripción*. La posición lo es únicamente en virtud de los espacios que la señalan, de sus bordes, de esos vacíos que, sin encontrar inscripción en la materia del texto, marcan la significación con la materia misma de su silencio, de su mera superficie intacta. La posición sería ese desplazamiento del sentido surgido del rasgo suplementario que impone al texto la marca de un conjunto de espaciamientos, de lugares, de vacíos, que rechazan precisamente las atribuciones de la significación literal. Toda posición es entonces "posiciones": también "escenas, actos, figuras de diseminación".[3] Los textos desconstruccionistas se despliegan como una constelación, una efigie ilusoria recortada de una carta astral, como una topología que ha hecho ilegible el régimen de su tiempo, que ha encubierto el mutismo de los trayectos, que preserva como resplandores, fulguraciones aún visibles de cuerpos desaparecidos; el texto legible es una disposición de residuos ya sin origen, destellos marcados ya por una extinción aun inadvertida: la constelación como *sintaxis de posiciones*, como la privación de los augurios, como iluminación frágil y la impaciencia de un augurio. El texto como constelación remite únicamente a la trama de las interpretaciones que emerge en los márgenes de la referencia imposible a sus objetos.

Los textos desconstruccionistas serían por consiguiente aquellos que asumen este juego de vacíos, de espaciamientos, ahí donde la institución de la crítica literaria o filosófica busca la plenitud de su sentido, de su identidad.

[3] Jacques Derrida, *Positions*, París, Minuit, 1972, p. 133.

2. *De márgenes y riesgos*

Hay tentaciones ineludibles que acompañan el gesto institucional de confinamiento del "desconstruccionismo" a una identidad o a un conjunto de claves y cifras propias de un universo clausurado de pensamiento. Es la tentación reductiva que asume dos rostros, cuando no un movimiento de evidente desconocimiento o de franca exclusión.

a. Primera reducción: el texto como ocultamiento

En un texto que busca encontrar los puntos de confluencia y de distanciamiento entre las concepciones de texto en Foucault y Derrida, un académico norteamericano escribe:

> lo que los une (a Derrida y a Foucault) es su intento de *hacer visible* (subrayado del autor) lo que es *habitualmente invisible* (subrayado mío, R. M.) en el texto, es decir, los diversos misterios, reglas, el "juego" de su textualidad.[4]

El gesto desconstruccionista queda reducido así a un *instrumento de revelación de una presencia* que el hábito del texto ha mantenido sometida y secreta. No es pues extraño que se encuentre una coincidencia entre las tesis desconstruccionistas y los nuevos recursos de la hermenéutica teológica: "Derrida –escribe Said– trabaja más en el espíritu de cierto tipo de la teología negativa".

[4] Edward W. Said, "The problem of textuality. Two exemplary positions", en *Critical Inquiry*, Vol.4, nº 4, 1978, p. 674.

El propio Derrida, en las citadas conferencias a la memoria de Paul de Man, alude a esta identificación con la corriente de la "teología negativa", para señalar una vez más los enclaves irreductibles que lo hacen ajeno a ella.[5]

La desconstrucción hace de la asunción del vacío, de la ausencia, la marca material que impone a las significaciones un desfallecimiento irreparable de la identidad. En la teología negativa ese súbito desplome de la identidad de los signos es la seña que hace ineludible la presencia inconmensurable de Dios. Para Derrida, sin embargo, este desplome no se abre a la plenitud inaccesible de la divinidad, sino a una errancia irreparable sobre signos vacíos. No hay presencia última, divina, que colme esa corrosión tajante y muda del sentido, no hay un susurro inaudible del nombre de la divinidad en el silencio que se abre entre los signos. La tensión inherente al desconstruccionismo se sustrae por completo a la fulguración de una presencia pura, de una plenitud de cuyos contornos irradiaría un estremecimiento que ofreciera a su vez la firme vastedad de un horizonte de sentido. El gesto y la intervención desconstruccionistas son irreductibles a la hermenéutica teológica porque ésta se yergue sobre una iluminación irremontable: la certidumbre de una presencia que priva de su fundamento a todo vértigo. Ahí donde el acceso al sentido transforma lo inaudible en revelación de una potencia.

[5] Este tema aparece reiteradamente en la discusión sobre "desconstruccionismo". Ya en uno de sus artículos tempranos más importantes, "La différance" (en *Marges - de la philosophie*, París, Minuit, 1976), había ya aludido al tema de la teología negativa para trazar los bordes que lo separaban de ella. Derrida desarrolla extensamente esa divergencia en "Comment ne pas parler. Denegations", en *Psyché. Inventions de l'autre*, París, Galilée, 1987.

b. Segunda reducción: la complicidad como condición de escritura

La imagen convencional de una "corriente desconstruccionista" en la filosofía o en la crítica literaria –muchas veces acompañada de veladas o abiertas descalificaciones– parece más bien la anticipación de un desencanto apresurado, el reclamo de una condescendencia o de una reparación; una conminación o un abandono impaciente del lenguaje ante una figura aún incierta de un sentido en permanente precipitación; lo que es sin duda ajeno a quienes reciben el mote de "desconstruccionistas" es una vocación congregacional. No es una devoción lo que ha suscitado en la institución literaria o filosófica la febrilidad con la que se los ha sometido a la exclusión.

Geoffrey Hartman, en el prefacio a *Deconstruction & Criticism*, circunscribe los territorios en los que el llamado "desconstruccionismo" se congrega en el ámbito de la crítica literaria:

> La desconstrucción, como se ha dado en llamarla, rehúsa la identificación de la fuerza de la literatura con cualquier concepto de un significado incorporado y muestra la profunda influencia que han tenido las perspectivas logocéntricas y encarnacionistas en la manera en que pensamos el arte. Llegamos a asumir así que, por el milagro del arte, la "presencia del mundo" es equivalente a la presencia del significado. Pero también se puede argumentar que *la palabra lleva consigo una cierta ausencia o indeterminación de la significación.* El lenguaje literario pone en primer término al propio lenguaje como algo que no es posible reducir al puro significado: tanto abre como cierra la disparidad entre símbolo e idea, entre signo escrito y el significado asignado.[6]

[6] Geoffrey Hartman, "Preface" en Bloom, H., de Man, P. , Derrida, J., Hartman, G. y J. Hillis Miller, *Deconstruction & Criticism*, New York, Continuum, 6ª reimpresión, 1987, p. viii (Subrayado por mí. R.M.).

La convergencia de la crítica en ese vértice en que se extingue el lenguaje funda el desconstruccionismo como una alianza inusual, arraigada sobre un resguardo y una fidelidad renuentes a la férrea demarcación de algún contrato. Esa alianza se recrea fundamentalmente en un juego de *insinuación* negativa: *no se confunde con un rechazo del sentido o un enmudecimiento de la presencia como residencia provisoria de la significación*, sino de esa disparidad: un repliegue ante las analogías que sustentan la ilusión de densidad de la lengua, de su plenitud; una lejanía ante la contradicción que alienta el fantasma de un lenguaje orillado a un destino. No hay dialéctica en el lenguaje: ése es el desenlace al que conduce la afirmación de la heterogeneidad radical del signo con lo significado.

El lenguaje se había mostrado como un vínculo entre dos plenitudes: el significante y el significado. Dos presencias confluentes irreparablemente a cubierto bajo la irreprochable naturalidad de los rostros de una hoja de papel. No obstante, para Derrida, la escritura es el borde mismo donde la plenitud de los signos queda abandonada a la deriva de la propia lógica del espaciamiento, del blanco, del margen que rige la posición y la sintaxis de la escritura: la escritura no es el residuo de la significación extinguida del cuerpo, de la voz; es la inscripción misma de la suspensión del signo como una materia, como una huella que desplaza el sentido inherente a los signos. La imagen de la plenitud del sentido, de la dureza y la densidad de la palabra, el fervor que suscitaron sus persuasiones asediaron a la escritura durante siglos; esa imagen de la escritura fue sólo el aplazamiento interminable de una mirada capaz de advertir el juego de disipación que arraiga en la sintaxis textual: o bien una plenitud sin bordes, sin exterioridad, capaz de comprenderlo todo –la escritura de una

divinidad que erigía los signos *visibles* como la fisonomía ejemplar de todos los órdenes y todos los destinos; o bien una plenitud residual, mera decantación de una voz cuya resonancia efímera arrojaba la escritura como un despojo mimético, una voz incapaz de recobrar para sí la materia durable de la huella.[7] Derrida insiste en la necesidad de "desconstruir" la noción de signo saussuriana: ese vínculo que hace del significante y del significado polos fundantes de la significación. En *De la gramatología*, Derrida recorre en un itinerario que lleva de la "huella" a la "diferencia", y de ahí a la "sintaxis", una desconstrucción del signo mediante un desplazamiento a la noción de "forma" en Hjelmslev y la discusión sobre la temporalidad inherente a la constitución de los signos que hace posible toda significación:

> el elemento fónico, el término, la plenitud que se denomina sensible, no aparecerían como tales sin la diferencia o la oposición que les dan *forma* (...) el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto, aquí no se trata de una diferencia constituida, sino previa a toda determinación de contenido, del movimiento puro que produce la diferencia. *La huella (pura) es la diferencia.*No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. (...) La diferencia

[7] "Vinculada aquí, y no en el pensamiento de Levinas, con una intención heideggeriana, esta noción significa, a veces más allá del discurso heideggeriano, la destrucción de una ontología que en su desarrollo más profundo determinó el sentido del ser como presencia y el sentido del lenguaje como continuidad del habla [...] Esta desconstrucción de la presencia pasa por la desconstrucción de la conciencia, vale decir, por la noción irreductible de huella (*supur*), tal como aparece en el discurso nietzscheano y freudiano". (Jacques Derrida, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, p. 91).

es, entonces, la formación de la forma. (...) La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *diferéncia* que abre el aparecer y la significación.[8]

La escritura, en la concepción derridiana, es la marca de un puro vacío sin la garantía final de una presencia. El desplazamiento del pensamiento derridiano hacia el juego de la forma –ajeno a todas las inclinaciones hacia la pendiente referencial del lenguaje–, despoja a la literatura de todo trascendentalismo. No hay verdad, no hay tampoco plenitud de significación del texto literario. El sentido del texto se disemina en estas marcas, estos hitos y huellas, estos vacíos y márgenes inscritos, no en los signos del texto, sino en su trama. No hay sentido del texto, sólo su irreparable génesis, origen sin tiempo, un reinicio en que

[8] *Ibid.*, pp. 81-82. He elegido aquí la grafía "diferéncia" para traducir el término *différance* de Derrida. Se busca, con esa grafía, reproducir el efecto de escritura que produce la forma gráfica elegida por Derrida para distinguirla de la palabra francesa *différence*. Esa distinción es inaudible. Es el producto sólo de un trazo, de una marca que no dice nada, que rechaza la referencia. Aparece como una adherencia, incluso inaceptable pero reconocible respecto del lenguaje. Marca a su vez un gesto de inscripción posterior, aunque esa precedencia de la palabra original, legítima, francesa se revela como indiferente respecto del lenguaje reconocible en el régimen de intercambio regido por la lógica del lenguaje y la gravitación de la presencia hacia la cual apunta. Creemos que estas características se preservan en la forma escrita que hemos empleado, aunque por supuesto pierden otra dimensión de las significaciones del gesto derridiano. En efecto, el acento gráfico de la é paroxítona conserva el carácter suplementario, adherente; no obstante, marca también una excentricidad relativa del trazo de la escritura, revela su lógica inconmensurable al lenguaje oral, su traslación de los tiempos, se preserva también como una diferencia inaudible. (Para una discusión analítica del sentido del término derridiano de *différance* y sus resonancias para la traducción, véanse las observaciones con las que Tomás Segovia acompaña su traducción del libro de Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion, 1980. La traducción al español fue publicada en México por Siglo XXI en 1986, aunque con modificaciones importantes, tanto en el subtítulo como en el texto –sólo se publicó un fragmento del libro, lo que quizá pudiera ser un paliativo para explicar la transformación inaceptable del subtítulo: *De Freud a Lacan y más allá*).

se agolpan como en un instante, al mismo tiempo inagural y restaurado, las encrucijadas abiertas por la escritura.

Lo escrito, en la formulación de Hartman, amplía de manera explícita la resonancia de la noción de diferencia: le impone un énfasis, hace de ella abiertamente un trazo que suspende la fusión entre literatura y significación, un trazo que es también el vacío de ese cuerpo pleno constituido por su íntima metamorfosis recíproca.

Hartman habla de ese rechazo a la incorporación de significado y literatura. Un paso más: el desplazamiento sobre la materia retórica, "filológica" de la literatura engendra la evidencia de una dualidad del propio lenguaje. Hartman insiste sobre la quiebra irrenunciable de la identidad, durante largo tiempo sostenida, entre lenguaje y significación.[9] Lévi-Strauss había advertido ya en las reflexiones de Mauss[10] el papel constituyente que adquiría esta *asimetría* –y más que asimetría *inconmensurabilidad* entre lenguaje y significación – o, en los términos empleados entonces por Lévi-Strauss, entre significante y significado:

> Nosotros vemos en el *mana*, el *wakan*, la *orenda* y otras nociones del mismo tipo, la expresión consciente de una *función*

[9] Mucho podría decirse de esta quiebra ya anticipada por Saussure, pero que pasó inadvertida para las corrientes instituidas de la lingüística. En efecto, ya Saussure, al desplazar la signficación hacia el campo del valor, producía un doble desplazamiento: por una parte, despojar a la significación de todo asiento sustancial, pero por otra, en un gesto quizá más radical, desplazaba la significación del centro del lenguaje. Al someterlo a las condiciones de la estructura de la lengua, engendraba una polaridad del lenguaje ajena a la regularidad estructural que regía, para él, la significación. Este gesto inugural, aunque truncado, del pensamiento saussuriano es la mera indicación de una excentricidad, de un dislocamiento en el juego de intercambios de la significación. El propio Derrida ha desarrollado una reflexión particular sobre la seña que implanta Saussure en el campo de las reflexiones sobre el lenguaje, capaz de iluminar a su vez la primacía del pensamiento logocéntrico.

[10] Claude Lévi-Strauss, "Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 5a.ed., 1973.

semántica, cuyo rol es permitirle al pensamiento simbólico su ejercicio a pesar de la contradicción que le es propia. Se explican de esta manera las antinomias vinculadas a esa noción, en apariencia irresolubles, que han sacudido a los etnólogos y que Mauss ha sacado a la luz: fuerza y acción; cualidad y estado; sustantivo, adjetivo y verbo a la vez; abstracto y concreto; omnipresente y localizado. En efecto, el *mana* es todo ello a la vez; ¿pero no será así precisamente porque no es ninguna de esas cosas en absoluto: *simple forma, o más exactamente símbolo en estado puro*, y por consiguiente susceptible de cargar un contenido simbólico cualquiera? En ese sistema de símbolos que constituye toda cosmogonía, sería simplemente un *valor simbólico cero*, es decir, un signo que *marca la necesidad de un contenido simbólico suplementario al que carga ya lo significado*, pero que puede ser un valor cualquiera a condición de que forme aún parte de la reserva disponible y no sea ya, como dicen los fonólogos, un término de grupo.[11]

El *mana* representa una marca de ese desplazamiento de la significación sobre la *serie de polaridades* sin un destino determinable, es ese "símbolo puro" entendido como un "contenido simbólico suplementario". Ese significante arrastrado por el movimiento mismo de los intercambios, aparecía como un pliegue en la materia del lenguaje, un trazo excesivo, una revocación del equilibrio de la estructura y a su vez la condición de ese equilibrio –puesto que era el fundamento mismo del intercambio simbólico– conformado por un significante deslizante, multívoco, irrecuperable dentro del orden de las significaciones, pero, a su vez, al margen de su regimentación. La "sintaxis" del texto es también el juego de esos pliegues que no engendran marcas en el cuerpo de los signos, pero señalan el carácter dual del sentido, sus resonancias turbias, sus impracticables metamorfosis.

[11] *Ibid.*, p. L.

Ese movimiento del lenguaje sobre sí mismo, esos pliegues que conforman el lenguaje desde la lógica misma de lo excesivo, lo asimétrico, lo desplazado respecto del centro rector de la lógica del intercambio, revelan la lógica del suplemento –como la llama Derrida–, de esa marca, de esa huella, de ese trazo que recorre la materia del lenguaje para mostrar en su errancia un juego de significaciones irreductibles a toda dialéctica y a toda lógica de la referencia.

La noción de trazo, escritura, o incluso *diferéncia* no pueden, por consiguiente, ser conducidas a una discusión de la que son ajenas: las reflexiones históricas o antropológicas sobre el origen de los diversos registros de la lengua –ideografías, alfabetos, etcétera–, o bien sobre la naturaleza divergente de las formas de intercambio entre pueblos con tradición oral o pueblos donde domina la lógica de los textos escritos. La concepción derridiana de escritura nada tiene que ver con la acepción de escritura, entendida como técnica de registro o como práctica histórica de preservación de ciertas formaciones simbólicas, como recurso privilegiado en las estrategias de dominación o como protocolo sobre el que se sustenta la destrucción de los vínculos que garantizan la vigencia de la memoria colectiva. La noción derridiana de *diferéncia* aparece, por el contrario, como una crítica a las concepciones que hacen de la voz un origen, y de la escritura una figura mimética, tributaria de lo hablado, o bien el testimonio de una filiación entre sistemas de signos, como un artificio para comprender la dimensión productiva de la escritura.

El punto de encuentro para esas reflexiones calificadas de "desconstruccionistas" es un territorio, sugiere Hartman, en permanente disolvencia, sustentado sobre las ca-

lidades irrepresentables de la escritura, que sólo pueden reconocerse en la *insinuación*, en la intervención, en la incidencia de su metamorfosis incesante sobre los pliegues del lenguaje.

Como lo subraya Hartman, lo que hoy se entiende por "desconstruccionismo" es un conjunto de escrituras heterogéneas que, cuando más, se alían por el solo acuerdo de una vaga condescendencia, en la sospecha que comparten ante las identidades propuestas o suscitadas por el acto de nominación, por el acto fundante del sentido. En un fragmento que cierra el citado prefacio a *Deconstruction & Criticism*, Hartman corrobora escuetamente:

> Bloom y Hartman apenas pueden ser llamados desconstruccionistas. Incluso en ocasiones han llegado a escribir contra el mismo desconstruccionismo.[12]

Sin duda, las elaboraciones que más nítidamente se mantienen dentro de una postura consistente con esta sospecha acerca del texto, apegadas a esta incesante derivación inherente al gesto de escritura, son las que en el campo filosófico ha elaborado Derrida. Quizá, en correspondencia, la obra que con mayor perseverancia ha abordado los problemas de la crítica literaria desde el ángulo llamado desconstruccionista es la de Paul de Man, vinculada estrechamente con las propuestas derridianas, aunque sin duda desarrollando planteamientos originales sin desprenderse por ello del texto filosófico.[13]

[12] *Ibid.*, p. ix.

[13] Esta cercanía nunca tuvo la fisonomía de un gesto tributario. El encuentro entre Paul de Man y Derrida parece sustentarse en incitaciones compartidas respecto del acto de escritura. De Man narra en una entrevista para la radio italiana su encuentro con Derrida: "mi lazo inicial con Derrida (...) no tuvo que ver con Derrida ni conmigo, sino con Rousseau. Sucedió que ambos estábamos trabajando

3. *Heidegger a la deriva*

En un libro reciente, Jürgen Habermas logra encontrar, mostrando una *particular* agudeza, entre las innumerables citas de Heidegger en las diversas obras de Derrida, un vínculo, que él califica de "filiación", entre el trabajo de éste y la reflexión filosófica de Heidegger.

> En la medida en que Heidegger ha sido leído –sostiene Habermas–, en la Francia de la posguerra, como el autor de la *Carta sobre el humanismo*, Derrida reclama justamente el lugar de *discípulo auténtico* que acoge de manera crítica la doctrina del maestro y la desarrolla de manera productiva.[14]

La afirmación de Habermas es un claro ejemplo de una lectura apresurada y dispersa de la obra de Derrida. Incluso del contrasentido que adquieren las palabras de Habermas en el movimiento de la escritura derridiana.[15]

en Rousseau y básicamente en el mismo texto, por una mera coincidencia. En relación con Rousseau yo trataba ansiosamente de definir, o dilucidar algunas, no discrepancias, sino más bien un cambio de énfasis entre lo que Derrida hace y lo que yo hago. Y puede que algo de la diferencia entre nosotros se haya preservado hasta el punto de que, en un sentido genuino (...) mi punto de inicio (...) no es filosófico sino básicamente filológico y, por esa razón, didáctico, orientado hacia el texto" (Stephano Rosso, "Una entrevista con Paul de Man", en Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota, 1986, p. 117). Incluso de Man no se priva de ciertas bromas a costa del trabajo de Derrida y su capacidad de invención teórica –que, por otra parte, jamás dejó de reconocer–. Por ejemplo, en su reflexión sobre la concepción de la traducción en Benjamin, incluido en su libro *Resistance to theory*, de Man cita con mucho humor un equívoco de Derrida en la lectura de la traducción francesa del texto de Benjamin.

[14] Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, París, Gallimard, 1988, p. 191.

[15] Sin duda, Derrida es un lector minucioso y agudo de Heidegger. Ha dedicado varios textos, expresamente, a un trabajo "desconstructivo" de la filosofía heideggeriana [baste recordar, a título de ejemplos, "Ousia y grammè" (relativa a *Sein und Zeit*), "Geschlecht. Différence sexuelle, différence ontologique" (referido a un artículo de Heidegger: "Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von George Trakls Gedicht", en *Unterwegs zur Sprache*), "La main de Heidegger", o el libro *De l'esprit. Heidegger et la question*, París, Galilée, 1987.], además de las persistentes referencias a los diversos textos de Heidegger presentes en *prácticamente todos* los

Sin duda existe un vínculo entre el pensamiento heideggeriano y la reflexión de Derrida. Uno de los momentos de la reflexión heideggeriana muestra un punto donde esta proximidad es nítidamente reconocible, así como hace también evidentes sus diferencias inconciliables. En *Identität und differenz*, Heidegger, al discutir el problema de la identidad figurado en la fórmula $A=A$, subraya un rasgo constitutivo de esta igualdad.[16] Escribe Heidegger:

> Así, la fórmula más adecuada del principio de identidad, *A* es *A*, no dice sólo que todo A es él mismo lo mismo, sino, más bien, que cada A mismo es *con*/sigo mismo lo mismo. En la mismidad yace la relación del "con", esto es, una mediación, una vinculación, una síntesis: la unión en la unidad.[17]

Aquí se muestran simultáneamente la proximidad y la fisura que articulan el pensamiento de Heidegger y el de Derrida: por una parte, Heidegger insiste en el movi-

artículos y libros de Derrida. Sólo en un texto de 1968, Derrida se siente inclinado a comentar con cierta extensión la *Carta sobre el humanismo* a la que se refiere Habermas, aunque desplazándose incesantemente a otros textos de Heidegger, en especial a *Sein und Zeit*: es precisamente en "Les fins de l'homme", *Marges*, París, 1972, pp. 129-164.

[16] Incluso Frege, con una perspectiva radicalmente distinta, había ya reconocido la extraña diferencia que existe entre dos formulaciones de la identidad. La separación entre la fórmula A=A y la fórmula A=B revela ya un desencuentro, un desplazamiento ínfimo entre la noción de identidad que se conjunta, se eclipsa, sin por ello abandonar su dualidad esencial, y que se agolpa bajo la formulación "es igual a". La respuesta de Frege, desplazada hacia el "distinto valor cognoscitivo" de ambas expresiones no suprime, en el fondo, la interrogación sobre la posición particular de esa diferencia en el seno de la formulación de identidad. (*Cf.* Gottlob Frege, "Sobre sentido y significación (*Über Sinn und Bedeutung*)", en *Escritos lógico-semánticos*, Madrid, Tecnos, 1974. Traducción al español de Carlos R. Ruiz y Carlos Pereda.)

[17] Martin Heidegger, *Identität und differenz. Identidad y diferencia*, Barcelona, *Anthropos*, 1988, pp. 62-63. Editado por Arturo Leyte. Traducción de H.Cortés y A.Leyte. La formulación alemana hace más evidente el peso de la mediación del "con" (*mit*). En efecto, el texto de Heidegger enfatiza el peso del *mit*: Mit ihm *selbst ist jedes A selber dasselbe*" que en la traducción al español se convierte en "cada A mismo es *con*sigo mismo lo mismo".

miento "sintético", la partícula *mit* es una marca que separa *A* de *A*, pero, para Heidegger, esta partícula es admitida en la plenitud de su sentido. *Mit* toma el *significado* de una conjunción. De ahí su carácter contradictorio: como partícula, señala una fisura que separa *A* de sí misma; como signo pleno de sentido, señala la suspensión de la diferencia. El *mit*, asumido como un indicador dotado de sentido, es el testimonio de un vínculo en el movimiento de conformación de la identidad. La partícula *mit* evidencia ese enlace, esa congregación de los distintos momentos de la identidad del sí mismo. A diferencia de Heidegger, Derrida reconocerá esa misma fisura en la constitución de lo mismo, reconocerá ese *mit* como la huella de una falla en los tiempos de la identidad, *A-mit-A* hablan de un tiempo insustancial señalado únicamente por un signo, un signo vacío, una mera indicación de ese vacío entre las figuras ilusorias de una identidad plena. Pero esa plenitud que se le rehúsa a *A*, no puede restaurarse en el signo que señala la fisura. El *mit* no puede convertirse en el relevo de esa plenitud de sentido, de la cual se ha privado al ser. Ese *mit* pleno, ese *mit* que conjuga, que vincula, *ese* "mit" *es un repliegue en la tensión de los signos, el tributo a una serenidad arrancada a su pesar a la insustancialidad de los signos.* La conjunción, el reposo que alienta la síntesis, será para Derrida un gesto propio de la metafísica. Heidegger ofrece una progresión atenuada de la diferencia que alberga el espectro de la plenitud del ser; la diferencia, en Heidegger, sugiere quizá Derrida, culmina en su propio eclipse: *Mit* como "mediación", como "vínculo", como "síntesis".

Para Derrida, la separación irreductible de los momentos de conformación de la identidad no podrían disolverse en el peso de la preposición. La misma preposición marca,

paradójicamente, la imposibilidad de suprimir el hiato, de olvidar el trazo, el espaciamiento, el blanco, el pliegue que suspende la pretensión imposible de la identidad.

El *mit* de Heidegger parece representar nítidamente el gesto filosófico que –el desconstruccionismo insiste en señalar– es el objeto mismo de la desconstrucción. El pensamiento de Derrida lleva hasta una tensión límite la reflexión de Heidegger acerca de la identidad, incluso contra el desenlace que la propia identidad cobra en el texto heideggeriano.

> El pensamiento occidental –escribe Heidegger– ha requerido más de dos mil años para que la relación de lo mismo consigo mismo que reina en la identidad y se anunciaba desde tiempos tempranos, surja a la evidencia, decididamente y con fuerza, como tal mediación, así como para encontrar un lugar a fin de que aparezca la mediación en el interior de la identidad.[18]

Pero esa mediación es la de una palabra sin referencia, ese *mit* sin objeto, suspendido entre dos marcas de una identidad separada por márgenes y tiempos indicados en los bordes del *mit*, signos de una misma presencia separada por un retorno vertiginoso de una presencia sobre el testimonio de su propia desaparición. Ese *mit* es al mismo tiempo el residuo de una resonancia del ser, de una demora que *insemina* la evidencia de su extinción, pero también anticipa un retorno capaz únicamente de reencontrar la extenuación de una identidad primordial. Derrida lee en Heidegger, primero en su curso sobre Schelling y después en su reflexión acerca de Trakl, la insistencia de este trazo que suspende la plenitud de la identidad, que introduce en ella un borde que desplaza en un vínculo equívoco los

[18] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 65.

momentos que rigen la identidad. Haciendo alusión al comentario de Heidegger sobre un poema de Trakl, Derrida despliega las resonancias de la reflexión heideggeriana sobre la identidad:

> Lo más matinal de la Frühe, en su mejor promesa, sería verdaderamente de otro nacimiento y de otra esencia, *heterogénea en origen*[19] de todos los testamentos, de todas las promesas, de todos los acontecimientos, de todas las leyes y requerimientos que son nuestra memoria. *Heterogéneo en origen*: se entiende en tres sentidos a la vez, en un sólo golpe: 1. heterogéneo desde el origen, originariamente heterogéneo; 2. heterogéneo respecto de eso a lo que se llama origen, diferente del origen e irreductible a él; 3. heterogéneo y/o *puesto que está* en el origen, heterogéneo en origen (1 y 2) puesto que está en el origen del origen. Heterogéneo *puesto que* está y *aunque* esté en el origen. "Puesto que" y "aunque" a la vez, es ésta la forma lógica de la tensión que hace vibrar todo este pensamiento.[20]

En este señalamiento de los "pliegues" del movimiento heideggeriano se inscribe quizá la escritura de la desconstrucción derridiana.

Acaso uno de los rasgos más insistentes del pensamiento desconstruccionista es su negativa a todo pensamiento capaz de asumir la plenitud y la preservación de una marca originaria. Nada hay más antagónico a la postura derridiana que algún eventual reclamo de autenticidad, o de filiación. Tal vez sea ahí donde la separación entre Derrida y Heidegger adquiere sus tonalidades más intensas: *lectura no es filiación*. El pensamiento de Heidegger comparte, para Derrida, ese centro de gravitación de toda

[19] La expresión en francés, *hétérogène à l'origine*, se abre a una pluralidad de interpretaciones que difícilmente pueden ser trasladadas al español. Sobre esta pluralidad sustentará Derrida su desplazamiento sobre el texto de Heidegger.

[20] Jacques Derrida, *De l'esprit. Heidegger et la question*, París, Galilée, 1987, p. 177.

la metafísica occidental: no puede sino gravitar en torno de la presencia.

Para la reflexión desconstructiva no hay autenticidad en el acto filosófico. Como tampoco hay *continuidad* entre el trabajo filosófico y la crítica literaria. En la obra de Paul de Man, la reflexión sobre el pensamiento de Heidegger, tal como se manifiesta en su análisis de las diversas obras literarias, suscita también una demarcación enfática, respecto de la concepción de sentido y textualidad.

Paul de Man dedica un artículo fundamental a trazar las líneas de divergencia de su perspectiva analítica respecto del trabajo filosófico de Heidegger. En *Heidegger's Exegeses of Hölderlin*,[21] de Man apunta con claridad los acentos de la divergencia entre su interpretación, sustentada en un análisis "filológico"[22] de Hölderlin, y el juego

[21] Paul de Man, "Heideggers's Exegeses of Hölderlin", en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed. revisada, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pp. 246- 266.

[22] La concepción de filología de De Man merecería, por sí misma, un detenido análisis. En un artículo destinado a la polémica: "Return to philology", publicado en 1982 por *The Times Litterary Supplement*, Paul de Man desarrolla extensamente su particular concepción de la filología. De Man reacciona, en lo que podría parecer una defensa paradójica de la filología, contra la concepción que ensalza la autosuficiencia de la lectura demorada como condición necesaria y suficiente de la crítica. "La sola lectura, antes que cualquier teoría, parecería ser capaz de transformar el discurso crítico en una forma que aparecerá profundamente subversiva para aquellos que piensan la enseñanza de la literatura como un substituto para la enseñanza de la teología, la ética, la psicología o la historia intelectual. La lectura minuciosa realiza esta tarea con frecuencia a pesar de sí misma porque no puede evitar responder a las estructuras de lenguaje que busca mantener ocultas como uno de sus más o menos secretas aspiraciones durante la enseñanza de la literatura". A partir de esta primera ofensiva, Paul de Man comprende el vuelco contemporáneo de la reflexión filosófica --en particular de Foucault y Derrida-- como un vuelco hacia la filología. Este vuelco no sólo transforma la dirección, la mirada, la naturaleza misma del texto filosófico, sino también la densidad de los efectos, de las condiciones, de la incidencia de los regímenes diversos del lenguaje, en su pura materialidad sobre la representación misma del "sentido" del texto literario. Véase Paul de Man, "The return to philology", *The Times Litterary Supplement*, diciembre 10, 1982; recogido en Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota, 1986, pp. 21-26.

abierto por la exégesis heideggeriana, sometida a los imperativos de su poética desprendida, no del horizonte mismo del lenguaje, sino del impulso de sus reflexiones ontológicas.

Paul de Man pone en relieve los puntos de bifurcación. Una primera reticencia: el sometimiento del texto poético a las exigencias de un pensamiento regido por la presencia:

> De hecho Hölderlin dice exactamente lo contrario de lo que Heidegger le hace decir.[...] Para que la promesa de la ontología de Heidegger se realice, Hölderlin debe ser Ícaro al regreso de su vuelo: debe aseverar directa y positivamente la presencia del Ser, tanto como la posibilidad de mantenerlo en tiempo. Heidegger ha sustentado todo su "sistema" en la posibilidad de esa experiencia.[23]

El trabajo textual, "filológico" de Paul de Man, centrado sobre las resonancias del lenguaje poético de Hölderlin, revela ese lenguaje como punto de refracción de las tensiones de los signos, De Man advierte en la aparición del subjuntivo en un verso del himno *Wie wenn am Feiertage das Feld zu sehen*,[24] una bifurcación que señala una resonancia múltiple: en el espacio mismo de la especularidad *mimética* del verso de Hölderlin con el aliento de la

[23] *Ibid.*, p. 255.

[24] El himno fue escrito en el periodo que marca el tránsito hacia los poemas de la locura. Es un poema de mediana extensión escrito en el periodo 1800-1803. El verso al que se refiere Paul de Man es: "*Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort*" (la traducción al castellano publicada por Hiperión, es particularmente ajena a la reflexión de Paul de Man:) "¡que esta visión sagrada inspire mi verbo!" se lee en la traducción de Federico Gorbea. La reflexión demaniana se fundamenta en una traslación literal con fundamento filológico en las fórmulas de la plegaria. La versión propuesta por de Man tendría la siguiente forma: "y lo que vi, que sea sagrada mi palabra". Hay un espaciamiento sintáctico y, simultáneamente, un enunciado que preserva un estrecho paralelismo con la oración. En este paralelismo, el rasgo que convoca el desplazamiento de sentido es el subjuntivo del verbo ser, que marca no sólo la forma de la plegaria, sino también la violenta aparición de un movimiento de la frase hacia el deseo.

plegaria, un vacío se abre; ese trayecto dual del sentido en el verso –al mismo tiempo plegaria e imagen de la palabra poética– conformará, con los versos subsiguientes,[25] la trama de un conflicto entre el enunciado de una ley mediante la palabra poética y el vacío del ser que se yergue en la materia misma de la norma. La aprehensión del despliegue del acto poético de Hölderlin, evidente para de Man, revela una concepción de lo poético divergente de la construida por Heidegger:

> este himno sugiere una concepción de lo poético como un acto esencialmente abierto y libre, una pura intención, una plegaria mediata y consciente que realiza la autoconsciencia en su propio fracaso; en una palabra, una concepción opuesta diametralmente a la de Heidegger.[26]

No obstante, ni en el caso de Derrida, ni el de Paul de Man, se puede hablar de una *inversión* de las concepciones heideggerianas, como tampoco se podría admitir la ingenuidad de encontrar en la diferencia de las concepciones demanianas o derridianas un simple desdoblamiento de las tesis heideggerianas de lo poético. En el desenlace del

[25] De Man recoge aquí el verso "*Nach festem Gesetze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt*" ("conforme a las leyes fijas, como antaño, nacido del caos sagrado" en la versión de Gorbea) y hace patentes ciertas marcas en el texto: "(este verso) contiene una alusión directa a la Creación como aquello que instituye, por medio de la Palabra –tomada en sentido casi jurídico (*Gesetze, zeugen*) la distinción entre lo sagrado (caótico porque no establece diferencias) y lo mediato, que ha surgido (*aus... gezeugt*) de lo sagrado, y, por consiguiente, no está ya más en él. *Cuando formula la ley, el poeta no dice entonces el Ser, sino, más bien, la imposibilidad de nombrar otra cosa que el orden que, esencialmente, es distinto del Ser inmediato*" (Paul de Man, *op. cit.*, p. 261). De Man observa la conjugación de las resonancias de las palabras *Gesetze* (Ley) y la bifurcación que se abre con *zeugen* (que conjuga un doble sentido: declarar (como testigo) y procrear, engendrar; por una parte, una dimensión también jurídica que confluye con Ley, por otra parte, una afirmación sobre la naturaleza de la palabra poética que confluye con la marca de plegaria del subjuntivo y de su apertura para un deseo que señala la ausencia irreparable de su objeto.

[26] *Ibid.*, p. 263.

análisis demaniano se formula abiertamente ese juego de la diferencia entre ambos universos de *intervención* sobre lo textual:

> La meditación de Heidegger acerca de lo poético es, de hecho, una meditación sobre lo inefable, y como tal sigue un camino diametralmente opuesto al de Hölderlin. Pero, a pesar de ello, la confrontación entre estas dos actitudes posibles podría constituir un centro de una poética válida. Cualquier método exegético tendrá que lidiar con el mismo problema: ¿cómo elaborar un lenguaje capaz de tomar a su cargo la tensión entre lo inefable y lo mediato? Lo inefable requiere una adherencia directa tanto como la ciega y violenta pasión con la que Heidegger trata los textos. La mediación, por otra parte, implica una reflexión que tiende hacia un lenguaje crítico y tan sistemático y riguroso como sea posible, pero no demasiado ansioso de pretender una certidumbre que sólo podría sustentar en un análisis final.[27]

Este fragmento muestra simultáneamente un punto de confluencia entre Derrida y Paul de Man respecto de la *intervención* en el campo de la escritura, y distante de la posición heideggeriana. No obstante, recalca la propia tensión divergente de la visión de de Man y del análisis desconstructivo de Derrida.

4. *Sobre el desconstruccionismo:*

a. Revocaciones/insinuaciones.

La palabra desconstrucción se ha visto sometida a una extraña perseverancia en la literalidad: aparece con frecuencia como un sinónimo excéntrico de análisis, como

[27] *Ibid.*, p. 265.

una denominación exorbitante, parásita, de un mero acto de fragmentación de los textos, o bien –a contrapelo del propio reclamo "desconstruccionista"– representa para algunos el nombre extravagante de un empeño reconstructivo de las referencias ocultas, de las influencias, de las inscripciones apenas discernibles de otras escrituras en un texto.

Y no obstante, desconstrucción no se opone a construcción, no es su operación inversa. Es un extravío que revoca la imagen de una significación constituida sobre el eje de la inversión. La inversión no es sino la afirmación extrema de la identidad, de la presencia. El desconstruccionismo no opone al concepto de construcción ninguna forma pura de negatividad: ni oposición, ni contrariedad, tampoco contradicción. El gesto eminentemente desconstructivo es la *insinuación* de una incertidumbre irreductible, de una irreparable inquietud del texto, de un juego donde el acto de escritura se vuelve sobre sí mismo, para dibujar, en la elipse y la tardanza que dibuja ese repliegue, un punto de fuga para toda significación. Y ese aplazamiento que separa al signo de su significación, lo lleva a otros textos, a otras formas, revela otras sintaxis, recae en la violencia móvil de otros márgenes del texto.

El juego de la negatividad es quizá demasiado inmediato, hay algo en ella de una precipitación en el movimiento del concepto. La desconstrucción es la inserción de un reposo, de un detenimiento, de una contención, pero no como lindero, sino como punto de refracción. Demorarse en el signo es imponerle una huella que lo preserva de la inercia textual, para recobrarlo en los vacíos que lo delimitan y lo penetran. El cuerpo del signo se deshila para abrir en su trama otros enlaces. Pero la demora, el aplazamiento, es simultáneamente un acto que trasmuta la

calidad de lo leído. Deja ver en él un sentido que surge de la mera dilación y que el signo despliega, sin mostrarlo como una serie ilimitada de delegaciones. Ese sentido que se conforma desde un trazo indecible –porque es lo que en cada decir remite a su propio cauce, a sus propios márgenes, a aquello que lo separa de lo otro, pero que también constituye el fundamento mismo de su articulación sintáctica con otros signos– es lo que Derrida se ha empeñado en denominar *un suplemento.*

El sentido se conforma como una bifurcación incesante del concepto, a partir del señalamiento de sus bordes, de sus líneas de fuga que revelan al mismo tiempo la incertidumbre de las genealogías. La genealogía es una rememoración de la presencia y del origen, un camino trazado, una muesca que revoca el destierro de la identidad en el tiempo, afirmando la verdad del engendramiento e insinuando, en la preservación de un nombre, de una raíz, la perseverancia de una identidad. La "desconstrucción" afirma el tiempo y la derivación, pero los reconoce en el enlace de un desplazamiento serial, sin someterse a los imperativos de temporalidad, de retroacción, de nostalgia que suscita. No hay profundidad en la desconstrucción. No hay nostalgia. No hay reparación de algún olvido descifrable en los silencios del texto. No hay una exhumación de algún territorio de la escritura desplazado y reducido a un silencio quebrantable, no hay tampoco consagración de la memoria. Su tentativa es otra; es preciso admitir la diferencia –o el *espaciamiento*, en palabras de Derrida– como aquéllo que ciñe la materia misma de lo decible, como esa marca propia que *incita* el recuerdo en las imágenes memorables; esa marca en la violencia de un vacío abismal e intempestivo; la diferencia como un trazo que abre el sentido a un destino irresuelto de lo rememorado que se

resuelve sólo como una perturbación, como una figuración accidental.[28]

b. La historia: ficción e intemperie

Al someter a una lectura desconstructiva los textos que amparan la historia de una metafísica de la presencia y su régimen temporal –cuando suspende la primacía de lo originario, cuando advierte en la historia *algo* como desdoblamiento, una recaída de la plenitud de un orden–,[29] Derrida no desemboca en una extenuación del tiempo textual, de su suplantación por un "eterno presente". No desconoce las cronologías, los nacimientos fechados, la disposición de los actos en secuencias, no habla de una suspensión de las determinaciones de todo el conjunto de acontecimientos que rigen la fisonomía de lo contemporáneo. El desconstruccionismo apunta a las historias de la metafísica, de la presencia, pero también al concepto metafísico de his-

[28] El tema de la memoria en Derrida puede leerse de manera desplazada en "Freud et la scène de l'écriture". El tema de la escritura psíquica, las "facilitaciones arcaicas" de las que habla Freud, al remitir a una escritura "primaria", a una memoria. Ese carácter originario, arcaico, fundante del orden psíquico, parecería remitir a un código; conllevaría, a pesar de sus ramificaciones, de su polisemia, un carácter finito, cerrado: a una verdad que es susceptible de ser revelada. Derrida se obstina en reconocer en Freud un trabajo incesante de desplazamiento de esta finitud y esta clausura del código: pero el trazo mismo de los trayectos de descarga de la energía psíquica deja la marca de su paso, y esta marca es ya irreductible a lo que suscita la descarga o bien a lo que la energía liberada conlleva. Escribe Derrida: "(La escritura psíquica) trabaja sin duda con una masa de elementos codificados en el curso de una historia individual y colectiva. Pero en sus operaciones, su léxico y su sintaxis, un residuo puramente idiomático es irreductible, que debe llevar todo el peso de la interpretación, en la comunicación entre inconscientes." (Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", en *L'écriture et la différence*, París, Seuil, 1967, p. 310).

[29] "Ahora bien –se pregunta Derrida–, ¿la oposición entre lo originario y lo derivado no es propiamente metafísica? ¿La exigencia de lo archi en general, sean las que fueren las precauciones con las que se rodea este concepto, no es la operación esencial de la metafísica?" (Jacques Derrida, "Ousia y grammè", en *Marges*, París, Minuit, 1972, pp. 73-74. Los subrayados son de J.D.).

toria erigido sobre el centro de gravedad de la presencia. *Derrida no suprime el orden de la historia, rechaza la imagen de la historia como un sentido.* Derrida enfrenta expresamente, en la entrevista que le hacen J.L. Houdebine y G. Scarpetta, la acusación –un tanto ingenua– de que su pensamiento propone un "rechazo de la historia":

> ¿Debo recordar aquí que el intento de sistematizar la crítica desconstructiva se ha erigido precisamente contra la autoridad del sentido como significado trascendental o como telos, dicho de otra manera, de *la historia determinada en última instancia como historia del sentido*, historia en su representación logocéntrica, metafísica, idealista (...) incluso hasta en las marcas complejas que ha podido dejar en el discurso heideggeriano?[30]

En el contexto de una reflexión sobre el estado contemporáneo de la crítica literaria en Norteamérica, y en particular sobre la "experiencia" de una "crisis" en los paradigmas de análisis literario, Paul de Man insiste, en un fragmento lacónico, sobre los alcances de este desplazamiento de la mirada desconstructiva:

> Los "cambios" históricos no son como los de la naturaleza, y el vocabulario del cambio y del movimiento como se lo aplica al proceso histórico es una mera metáfora, no vacía de sentido, pero sin un correlato objetivo al que se pueda apuntar sin ambigüedades en la realidad empírica, tal y como ocurre cuando se habla de los cambios de clima o un cambio en un organismo biológico.[31]

De Man recoge el impulso de la interrogación derridiana de la historia *en su calidad de acto de escritura*, pero le

[30] Jacques Derrida, "Positions. Entretien avec Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta", en *Positions*, París, Minuit, 1972, p. 67.

[31] Paul de Man, "Criticism and crisis", en *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota, 1983, p. 6.

impone una inflexión definitiva: el juego de desplazamientos recíprocos entre el uso metafórico de las designaciones de "la historia" y el vacío de la referencia de sus signos. La historia como escritura, privada de cualquier *presentación* de los objetos y hechos que refiere, es la reminiscencia de una devoción sin más fundamento que un lenguaje. La historia es la huella de un gesto inaccesible, la pura expresión de un deseo de un signo capaz de señalar un objeto extinguido, confiriéndole la plenitud de un sentido. La historia como escritura se revela como un gesto de piedad atribuible a cualquier movimiento de ostensión, la precipitación del lenguaje hacia el desenlace informulable del acontecimiento. La metáfora derridiana no proclama la inexistencia del sentido. Afirmar la inexistencia del sentido sería condescender a las fascinaciones del espejo: al sentido oponer el sinsentido. Sería una apuesta extrema de la negatividad: sería abandonarse a la plenitud de esa otra presencia, el vacío. La crítica derridiana se inscribe en ese "espaciamiento" que se abre entre (que produce) lo diferente, en la fisura que separa el concepto de sentido y el de sinsentido. En ese resplandor equívoco y móvil que separa un término de su negación, se inscribe el trazo de una errancia laberíntica. Sin reposo, cada término para nombrar el trazo emerge como un signo pleno que a su vez deja advertir la fuerza impulsiva de la diferencia y descubre la sustancia provisoria de cualquier designación, incluso la que pretende referirse a la ausencia de referencia en el juego abismal de los nombres.

El conflicto entre sentido y sinsentido deja entrever un espacio irrecuperable para esta polaridad en pugna, incita en el juego de los signos un *desarraigo*, no una *exterioridad* -la exterioridad es un territorio, es un lugar, tiene una identidad impuesta desde el concepto mismo de in-

terioridad; el antagonismo entre el adentro y el afuera se suspende en un punto en virtud de su imagen recíproca; la exterioridad surge como un desplome imperceptible en el filo del lenguaje que hace adivinable esa dualidad de espacios (interior/exterior). La desconstrucción busca eludir esa reciprocidad de los conceptos, su desdoblamiento negativo; sustenta una extinción de toda plenitud del signo, una desviación paradójica puesto que conjura la tentación a cualquier orden primordial que se erija como guía. Toda oposición, toda polaridad reclama también un punto de extinción, de neutralización.

La tarea desconstuctiva evoca el rastro, asume radicalmente la imagen del signo no como restauración de la presencia, sino como el residuo de una errancia, las anfractuosidades de un trazo que revelan la irrupción de una dureza, sin reconstruir por ello sus contornos y sus texturas. Es por ello un juego de asunciones especulares, un simulacro de literalidad, un abandono a las vacilaciones del signo, pero bajo la imagen de una fidelidad inherente a la letra.

5. *La mirada, la incisión: la seña*

Hay un operador en la escritura derridiana, un recurso que revela los movimientos conjuntos y divergentes que subyacen a la operación "desconstructiva": la *remarque*. El nombre de esta operación –intraducible en español– señala los puntos de inserción de la diferencia en el juego del texto. En efecto, *remarque* significa la acción de fijar la vista, la atención; notar, darse cuenta, pero también enfatizar, cargar con un tono adicional, subrayar, imponer un signo suplementario que haga patente la imposibilidad de

la clausura definitiva de una totalidad de la significación; este suplemento de la significación es también un *advenimiento*, un incidente, un extravío del sentido incitado por la propia disposición del texto, inscrito en los deslindes indecisos de la congregación de los signos, en los aislamientos y los enclaves anunciados por la sintaxis. *Remarquer* es también mostrar, es la memoria desplazada de un cuerpo en movimiento: una deixis, el señalamiento: apuntar a algo, señalarlo, jugar con una presencia, un cuerpo simultáneo; no es solamente una mera comparecencia, una gravitación recíproca de las presencias, sino la sedimentación en un trazo abrupto de un vínculo corporal que dirime cualquier analogía. El cuerpo se separa del campo inadvertido de los objetos por la violencia de un trazo corporal que se advierte por el solo impulso trunco de los signos de la escritura: el señalamiento es la inscripción de un signo, suplementario e invisible, en el margen indeleble de lo señalado.

Pero la violencia desconstructiva de la operación de *remarque* se desplaza también a la propia materia verbal de la palabra: "*re/marque*", una composición de un operador gramatical de iteración, de duplicación: "*re*", articulado con el sustantivo *marque*: marca, trazo, huella, signo. Solamente que la composición con el prefijo verbal "*re*" produce un eclipse: una vuelta sobre sí misma de la marca, una marca sobre la marca o bien una repetición de la imposición de la marca; pero también, la producción de una diferencia. Ese retorno de la marca sobre sí misma suscita la aparición de lo otro: una marca como centro fijo de una mirada; *remarque*: un acento, una aventura en la materia del signo, una adherencia que señala en el signo un desbordamiento; el acento es un jirón de voz que no es un

signo inapelable sino un rastro difuso, un oscurecimiento del trazo o una aspereza de una sonoridad. La *remarque* es siempre una adición que señala en el signo una falta que no ha sido colmada y que emerge con la insistencia de la mirada. Ese movimiento que subraya, que enfatiza, que distingue, lleva inscrito en su propio trayecto los cauces de su disipación. Su fisonomía se acuña en el signo como una línea de fuga del sentido. La *remarque* incide sobre el signo para revelar en él una lógica propia de este vuelco de la hendidura sobre su propia materia. Esta lógica es ajena a cualquier referencia, a cualquier objeto, incluso a cualquier figuración inmóvil del pensamiento. Es la renuencia a la pregunta sobre la verdad del/en el lenguaje. No es la negación. No se niega el objeto al que apunta la mano, solamente que el gesto de la marca se repliega a los bordes del mismo movimiento. No dice nada salvo el gesto capaz de engendrar en la materia señalada por la deixis una identidad cuya plenitud es sólo un simulacro admirable del silencio rítmico de la marca.

El acto de lectura como desconstrucción hace de la *remarque* el nombre de una dilación, una incisión rítmica, una serie de pulsaciones, el margen que separa una marca y su reinscipción. En ese movimiento de la circularidad propio de la insistencia, un tiempo ha transcurrido, una vacilación, un aplazamiento, pero también una transformación del sentido. La *remarque* es también una suspensión de la referencia. Hace evidente el vacío de toda significación referencial en el centro mismo de la propia significación; en ese punto, la propuesta de Derrida aparece como una crítica radical a la metafísica. Para Derrida, se trata de un desplazamiento de la referencia originado por ciertas operaciones de la sintaxis, "cuando una escri-

tura marca y vuelve a marcar/a señalar/duplica (*redouble la marque*) la marca con un rasgo indecidible".[32]

La *remarque* está atravesada, suspendida en su identidad por ese trazo inadvertido, esa sintaxis que puebla con sus márgenes no sólo la composición de los signos, sino la materia significante misma. La diferencia se encuentra incluso abismada en el horizonte precario de la palabra, ahí donde el nombre y el prefijo revelan una sutura, la seña de un añadido, de una inflexión. En un texto dedicado a la obra de Blanchot, Derrida advierte este carácter productivo de esa incisión inscrita en una palabra: *sobrevivir*. ¿Cómo escribir sobrevivir? ¿cómo significar sobrevivir? La terrible multiplicidad del signo estalla sobre los linderos de estas frases. *Sobre*: por encima del vivir, acerca de vivir, acerca del vivir, elegir algo mejor que otra cosa – escribir-sobrevivir– un suplemento de vida más allá de un borde que hizo presente la irrupción de la muerte, y no obstante, todavía vida –el sobreviviente está inmerso, quizá privilegiadamente, en la vida. Derrida encuentra ese cuerpo en diseminación, de la palabra *sobrevivir* en la escritura de Blanchot, en sus libros *Le triumphe de la vie* y *L'arrêt de mort*.

> "Escribir-sobrevivir": ¿si se pudiera escribir-sobrevivir, se escribiría con la condición de estar ya muerto o bien de sobrevivir? ¿es una alternativa? A aquel o aquella que planteara, para empezar, "¿pero quién habla de vivir?", ¿podríamos requerirle acerca de la inflexión que domina su pregunta? Por definición el enunciado "¿quién habla de vivir?", como cualquier otro, puede prescindir de la presencia de tal o cual. Los sobrevive *a priori*. Entonces ningún contexto se deja ya saturar. Ninguna de las

[32] Jacques Derrida, "La double séance", *op. cit.*, p. 220.

inflexiones goza de un privilegio absoluto, ningún sentido puede detenerse. Ningún borde, interno o externo, está asegurado.[33]

Derrida hace de ese guión, conjeturable y secreto, inscrito en la palabra *survivre*, la huella de una dilatación temporal; escribe con un borde conformado según los contornos de las lecturas múltiples, un gesto de circularidad, inexpresable en el puro encadenamiento lineal de la palabra. El guión no es sólo la huella de un lapso, de un trecho, de un espacio, o de una distancia, es un vacío que hace inadmisible la restauración de lo mismo en las distintas apariciones de ese signo. Esa marca que vuelve sobre su propia huella, arrastra en su retorno la inflexión de sentido impuesta por el mero espaciamiento, por el puro peso de esa sintaxis de lo móvil. Ese resurgimiento de lo mismo conlleva, insiste Derrida, un juego de desplazamientos en el orden de la textualidad, opera inversiones, interroga las reglas de derivación conceptual: la propia composición morfológica de la palabra instala un vacío en el signo que lo obliga a abandonarse incesantemente a la deriva de un juego de significaciones.

La *remarque* entonces –como este hiato silenciado en la sutura de una palabra–, es el advenimiento de ese espacio conjetural en el orden de los signos, esa aventura de tiempos duales, esa aparición que arranca al texto de toda voluntad final, de toda pretensión, de todo propósito expresivo. La *remarque* no es sólo la repetición del gesto de inscripción de la huella, también revela en la *marque* un sentido de anticipación de un signo que se adivina irreconocible; una tensión, un momento en que las significaciones quedan suspendidas. La *remarque* viene a desencade-

[33] Jacques Derrida, "Survivre", en *Parages*, París, Galilée, 1986, p. 122.

nar esta tensión, a disiparla, a diseminarla sobre el texto, a ofrecer a la palabra original, la *marque*, la confirmación de ese punto de indeterminación que la constituía como un puro borde a la espera de esa reaparición que le otorga, finalmente, el sentido ilusorio del origen.

Vincent Descombes ha recogido nítidamente este movimiento incierto de una "dialéctica" imposible del origen puesta en evidencia por Derrida:

> De una manera sin duda un poco dialéctica, pero en absoluto abusiva, es preciso decir que el primero no es el primero si no hay, después de él, un segundo. En consecuencia, el segundo no es solamente lo que viene, como un retardatario, después del primero, sino que es lo que le permite al primero ser el primero (...) La "segunda vez" tiene pues una especie de prioridad sobre la "primera vez": *está presente desde la segunda vez, como la condición previa de la prioridad de la primera vez.*[34]

La "segunda vez", el signo que es testimonio de una sucesión, de una linearidad aparente, de una restauración de una calidad de lo primero, esa *remarque*, disipa al mismo tiempo la linearidad. No hay origen: sin lo segundo, lo primero habría tomado otro lugar, se habría abolido por completo su calidad serial, esta *posición serial* es lo que señala la *remarque*. De no ocupar esa posición, en apariencia primordial en la serie, todo el sentido habría sufrido una radical metamorfosis. La *remarque* desplaza así, en virtud de su puro lugar en el dispositivo de la serie, la materia de la marca, la despoja de todo el lastre de la presencia, para revelar el vacío que la constituye, su equívoca conformación en el presente.

La operación de *remarque* es fundamental en el pro-

[34] Vincent Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinc ans de philosophie française (1933-1978)*, París, Minuit, 1979, p. 170.

pio acto de la escritura derridiana: la diseminación de las calidades constructivas del concepto se propaga a sus reflexiones sobre la *mimesis*, sobre la *representación*, sobre el *pliegue*.

El trabajo de Derrida va "escenificando" gráficamente esa *remarque* en su propio texto: el juego de los márgenes y espacios tipográficos, los blancos, las columnas, las modificaciones de los tipos y los tamaños de las letras que aparecen en las composiciones de algunos de sus textos –ciertos libros (como *Glas*, *Parages* y algunos artículos mucho más numerosos)– es una inscripción, una irrupción de un *incierto mimetismo*, una *representación gráfica* – no una aplicación– *en su propia escritura de la noción de márgenes y su incidencia disruptiva, productiva en el sentido del texto*. El margen representa pues ese espacio vacío que impone al texto un destino sin cauce a partir de la emergencia de un puro borde, de una mera interrupción de los trayectos, por una incidencia pura de un impulso suspendido de la letra. *Glas* hace jugar, notablemente, en sus significaciones esa vacilación de los márgenes en la confrontación de dos textos dispuestos cada uno en una columna. Este texto *escenifica*, en la simultaneidad tipográfica de dos textos distintos en la página, esa incidencia perturbadora de uno sobre el otro por su sola colindancia, uno se desliza, bajo el otro, lo arrastra, lo interfiere, lo desdibuja, un texto *entre* el otro, uno *contra* el otro. Pero esa escenificación no es más que una representación de la movilidad de su propia sintaxis. Su insistencia sobre la dualidad irreparable engendrada en el juego de la sintaxis encuentra su réplica en un trabajo dual de desplazamiento de un texto *en*(como) otro.

En *La double séance*, en *Glas*, en *Parages*, es un mismo abatimiento del impulso textual hacia el sentido, los tex-

tos fragmentarios, las citas, las rememoraciones más o menos literales de Hegel o de Kant o de otros –incontables o irreconocibles– señalan en sus quiebres una presencia evasiva capaz de convertir las evocaciones del texto en una serie interminable de resguardos y desdoblamientos: de resguardos que a su vez son vacíos donde resuenan los trazos agolpados de otros textos.

Una apuesta a esa conjunción híbrida del *injerto*: desgarrar el borde del texto en esos signos donde la propia sintaxis, donde la arquitectura interna de la palabra muestra sus fisuras, *para implantar en su tejido un texto oblicuo*, una señal opaca que reclama una implacable gravitación de su escritura en torno de un vacío apenas advertido.

Derrida hace de la cita el inicio incesante de un movimiento que remite al acto de "dar" a leer. La crítica aparece entonces como una *intervención* que, por el acto mismo de la donación inherente al acto de lectura, incita precisamente el surgimiento y la posición del suplemento.

6. *La intervención de/en la literatura*

a. La escritura abismal de Mallarmé como suspensión de la pregunta filosófica por la verdad.

El *juego* entre la lectura y la escritura es una *intervención* sobre el texto, el acto de implantación de falsos paralelismos, de analogías aparentes suscitadas por rasgos de escritura, que hacen surgir una trama de trazos vacíos sobre los textos, que priva de su reposo a las significaciones plenas que hacen de la legibilidad un saber o una verdad. En los párrafos introductorios a su libro *feu la cendre*,[35]

[35] Jacques Derrida, *feu la cendre*, París, Des femmes, 1987, p. 7.

Derrida inicia su reflexión con estas bifurcaciones sobre un paralelismo de sentido incierto: una figura que reaparece en sus textos, como un augurio o como una sedimentación: *il y a là cendre* (allá hay ceniza):[36]

> *Là* se escribía con un acento grave: *là*, il y a cendre, il y a *là*, cendre. Pero el acento, si se lee con los ojos, no se escucha: il y a là cendre. Cuando se escucha, el artículo definido, *la*, corre el riesgo de borrar el lugar, la mención o la memoria del lugar, el adverbio *là* (allá)... Pero cuando se lee, muda, ocurre lo contrario, *là* eclipsa a *la*, *la* se borra: él mismo, ella misma, más bien dos veces que una.

Esa puntuación ínfima hace de la mutación de los acentos un descarrío; esa sola puntuación arroja el texto a una errancia. Ese paralelismo virtual es un gesto de que arrastra a los signos a una fisonomía ajena, que los lleva a asumir en su mera apariencia, la multivocidad de sus rostros. Leer en los signos algo irreconocible, hacer del fingimiento del sentido una apuesta de inteligibilidad, hacer del desplante vacío de significación una súbita iluminación de la fertilidad del texto.

Quizá uno de los textos de Derrida donde se advierte el trabajo de *la lectura como incidencia* es "*La double séance*": un juego de desplazamientos que lleva de Platón a Mallarmé y hace incidir sobre un fragmento del diálogo entre Sócrates y Protarco, el vértigo de la mimesis legible en el texto de Mallarmé. El texto de Mallarmé interfiere, perturba en cada signo el texto de Platón.

La lectura dual engendra un enrarecimiento recíproco de la letra.

[36] Derrida juega aquí con una mutación del sentido señalada por la fragilidad de la acentuación: "*il y a là cendre*" que incluye una marca ostensiva de un lugar. *Allá* hay ceniza. Un deslizamiento de la acentuación basta para conjurar por completo todo rastro de arraigo a un lugar: "*il y a la cendre*".

> Por qué colocar ahí ambos textos (el diálogo de Platón y *Mimique* de Mallarmé), en el momento de apertura de una pregunta sobre lo que pasa o no pasa *entre* literatura y verdad, pregunta que permanecerá, como esos dos textos y como ese mimodrama, una especie de exergo a un desarrollo futuro [...] Por un cierto pliegue que trazaremos, esos textos, y su comercio, se sustraen a toda exahustividad. Sin embargo, podemos comenzar a marcar en ellos, a grandes rasgos, un cierto número de motivos. Esos rasgos formarían una especie de marco, la clausura, los bordes de una historia que sería precisamente la de un cierto juego entre literatura y verdad.[37]

Las imágenes del mimo a las que alude Mallarmé –ese cuerpo cubierto por un maquillaje blanco, que gesticula simulando la puntual ejecución de un libreto inexistente, un libreto que, en el caso del personaje de *Mimiques*, se escribirá más tarde, una vez desaparecido el acto de escritura corporal, como un sedimento equívoco de ese primer despliegue gestual– hacen de la relación entre actuación y escritura, una metáfora anómala de las figuras de la escritura. El gesto no sucede a lo prescrito por un texto, es por sí mismo un texto corporal que augura la existencia de otra escritura. Pero ese augurio de una escritura se implanta como signo en el cuerpo con la fisonomía de un jeroglífico ancestral que, sin embargo, aún carece de sustancia. La reflexión metafórica de Mallarmé acerca de la escritura que parte de ese cuerpo maquillado, blanco, figura icónica de la página, pero donde se escribe un texto disipado sin dejar ninguna huella, se inscriben en los silencios del texto platónico, en su reflexión sobre la escritura y la verdad, y el peso que en esta verdad cobra la imagen mimética de la inscripción de la letra. Rasgar el texto de Platón en el momento en que vacila, ahí donde habla de la

[37] Jacques Derrida, "La double séance", *op. cit.*, p. 208.

subordinación de la escritura a la voz, ahí donde se abre, donde se detiene: advertir y señalar el signo donde el fantasma de la mimesis reclama la plenitud del sentido, donde se erige como el centro intratable del texto. Rasgarlo para inscribir en el espacio que se abre, los jirones de un texto a su vez en incesante disgregación: *Mimique*, de Mallarmé. Hacer de esos cuerpos textuales simultáneos, de esos movimientos ásperos del encuentro de sus sentidos en el centro de la mimesis, un abandono de la lectura a las trayectorias inciertas del sentido que se produce en el vacío de su confluencia. Este juego de incidencia recíproca de los textos inscribe, en la escritura misma de Derrida, un pliegue, ritmos, una precipitación del texto sobre el margen mismo que lo define, que lo puntúa.

La fisura que se abre entre esos textos no es sólo temporal, no es solamente la posición histórica lo que distancia a la escritura platónica y la tentativa mallarmeana: el *margen* que los separa no es siquiera un alejamiento respecto de la concepción de la poesía o el eclipse incierto de la idea platónica en los textos mallarmeanos. En la lectura de Derrida, no se habla sólo de la especularidad trunca de dos miradas, la platónica y la de Mallarmé, cuyo objeto elude toda similitud; sino de un perdurable desarraigo de la idea platónica, sorprendido a partir de la inscripción del texto mallarmeano que suscita el movimiento de la escritura. Es la presencia misma, simultánea, de ambos textos en el acto de lectura, ese *repliegue* de *Mimique* sobre la noción de mimesis platónica y el desplazamiento del tema del mimo en Mallarmé hacia una significación sin linderos que trastoca de manera irreversible el vínculo entre verdad y escritura a través del acto de inscripción de la literatura.

En el tema del mimo de Mallarmé, la escritura refleja

la verdad, pero este reflejo no es más que la imagen devuelta por otra escritura. *Mimiques* habla de un cuerpo que imita, pero no devuelve la imagen de otro cuerpo latente, descifrable; el mimo de Mallarmé escribe sobre su cuerpo blanco –metáfora mallarmeana del vacío, del espacio, de la superficie intacta de la hoja, virgen del acto irreparable, "insensato" de la escritura– el imperativo de una letra incierta, hecha de reminiscencias de libretos, jirones irrecuperables de textos, jeroglíficos efímeros de marcas corporales dibujados sobre la planicie blanca del cuerpo que imita. Inscrito en la reflexión platónica acerca del reflejo de la verdad en el espejo de la escritura, se revela como una pura indicación, un gesto que abre el juego de ese reflejo a un laberinto de simulacros.

> Entramos aquí en un laberinto textual tapizado de espejos. El mimo no *sigue* ningún libreto establecido, ningún programa proveniente de otro sitio. No es que improvise y se abandone a la espontaneidad; simplemente no obedece ningún orden verbal, sus gestos, su escritura gestual (se sabe la insistencia de Mallarmé en describir como inscripción jeroglífica el gesto regulado de la danza o la pantomima) no le es dictada por ningún discurso verbal, impuesto por alguna dicción.[38]

Anticipa un guión que a su vez es materia del texto de Mallarmé. Ésta es una escritura precedida por una cauda de fantasmas especulares, por el itinerario de dualidades señaladas por el desapego, por la diversión, pero esta cauda de fantasmas es solo un trazo vacío en la escritura mallarmeana. No existe ya ese cuerpo, y la metáfora lo ha marcado como un espacio donde se agolpan en un mismo movimiento de lectura otros textos –incluyendo quizá el de Platón.

[38] *Ibid.*, p. 221.

La imagen del mimo es "desconstruida" cuando el texto de Platón interrumpe, distrae y detrae el texto literario de un destino, de un objeto, de una representación, para extraviar su propia verdad en él. Interrogar la "verdad" platónica de la escritura en el texto de Mallarmé, es reconocer ese itinerario de una lectura cuyo desenlace es una postergación del sentido que se propaga hacia otros textos.

El texto de Mallarmé es una constelación de trazos donde la lectura es sólo una precipitación y una recaída en una sintaxis, en un juego de espacios y metamorfosis espaciales que evocan imágenes de mutilaciones elípticas, cuerpos insulares donde no hay cabida al secreto sino a la incisión rítmica sobre una mirada sin reposo, el texto como una decantación y una provocación: la escritura de Mallarmé habla sobre la blancura; inscribe esa superficie blanca de la hoja de papel como un signo, al mismo tiempo ajeno al trazo de la escritura, pero recobrado como opacidad significativa por la línea de esa letra misma que lo niega. Pero *la resonancia enigmática de lo blanco* –ese signo no escrito– *hace posible el juego de los signos*. Lo blanco desencadena una significación que excede la materia de los signos: los antecede como vacío y los sucede como espaciamiento, pero ambos rostros –vacío y condición de existencia y desenlace del acto– se precipitan al mismo tiempo en la blancura del texto.

Lo blanco es una oquedad sin mácula, de ahí el trayecto en la sintaxis mallarmeana hacia el *himen*: superficie destinada a la profanación; velo privado en sí de significación, pero capaz de señalar el borde limítrofe entre una interioridad y una exterioridad, entre lo sagrado y lo profano, y cuya laceración es la huella misma del filo de la escritura.

"Himen" (palabra, la única, que nos recuerda que se trata de un "espasmo supremo") constituye el signo, en principio, de la fusión, la consumación del matrimonio, la identificación de los dos, la confusión entre los dos. Entre dos, ya no existe diferencia sino identidad. En esta fusión ya no hay distancia entre el deseo (espera de la presencia plena que deberá acudir a llenarlo, a cumplirlo) y la realización de la presencia, entre la distancia y la no distancia; un añadido de diferencia del deseo a la satisfacción.[39]

La metáfora del himen se enlaza, en un juego de resonancias, con otros signos reiterados en la escritura de Mallarmé. No hay un engendramiento temático entre ellos. El texto se suscita como una superficie conformada por el movimiento de la evocación, de la confluencia suscitada por las casi imperceptibles proximidades entre palabras, temas, metáforas, incluso fragmentos de signos que dejan adivinar, sin exhibirlo, un régimen incansable de invención de correspondencias entre los juegos de escritura de Mallarmé.

Lo que cuenta aquí –escribe Derrida– no es la riqueza lexical, la infinidad semántica de una palabra o un concepto, su profundidad o su espesura, la sedimentación que se da en él de dos significaciones contradictorias (...) Lo que cuenta aquí es la práctica formal o sintáctica que la compone o la descompone (...) Esta palabra (*himen*), esta silepsis, no es indispensable, la filología y la etimología sólo nos interesan secundariamente y la pérdida del "himen" no sería irreparable para *Mimique*. El efecto es en principio producido por la sintaxis que coloca el "entre" de tal forma que la suspensión se da a partir del lugar y no del contenido de las palabras. Por el "himen" se observa (*remarque*) solamente lo que el lugar de la palabra *entre* marcaba ya y seguiría marcando incluso si la palabra "himen" no apareciera. Si fuera reemplazada por "matrimonio" o "crimen", "identidad"

[39] *Ibid.*, p. 237.

> o "diferencia", etc., el efecto sería el mismo con excepción de una condensación o acumulación económica, que tampoco hemos desdeñado. Lo que vale para "himen" vale, *mutatis mutandis*, para todos los signos que, como *pharmakon*, suplemento, diferéncia y algunos otros, tienen un valor doble, contradictorio, indecidible que dependería siempre de su sintaxis, ya sea de alguna forma "interior", articulando o combinando bajo el mismo yugo, *uph'en*, dos significaciones incompatibles, ya sea "exterior", dependiendo del código en el que se comprenda el efecto de la palabra.[40]

La reaparición de la letra en lo blanco arrastra el vacío como una espiga pulsante que se hunde en el texto para otorgarle una significación inaprehensible dentro de los litorales de la palabra. Y no obstante su errancia sobre el vacío de la escritura, esa significación de lo blanco repunta y se encabalga en el acento apenas advertido de los vaivenes rítmicos de la letra. Ese súbito quiebre de la homogeneidad imaginaria y estremecedora del vacío que revela un sentido opaco y deslizante de la superficie blanca, intacta, ofrece la imagen del pliegue; no como una analogía sino como un juego capaz de recobrar ese momentáneo estremecimiento del sentido para inquietarlo de nuevo. El juego fórmal de esos pliegues sintácticos del texto trazan también otra proximidad: esta semántica, una narración trunca que conduce del himen, mirado también como un pliegue interior de la membrana, a ese otro pliegue insensible del texto que se revierte sobre los márgenes de lo escrito. Se produce, en la escritura, una *circulación* de

[40] *Ibid.* pp. 249-250. Para Derrida sería posible advertir en el efecto de composición, por ejemplo en la palabra "sobrevivir", una cierta escritura inadvertida, una pausa ajena al movimiento de la escritura pero que, no obstante, rasga su continuidad, ese desplazamiento de los fragmentos de la palabra a lo largo de este borde inadmitido, de este borde borrado por el grafismo pero sin duda subyacente.

correspondencias -- hablamos de "correspondencias" como puntos de enlace, de contacto, como se habla en la red de túneles del metro de "correspondencias" para nombrar los puntos en que la secuencia de trayectos se bifurca-- que desborda la crítica temática o los recursos de cualquier formalismo analítico.[41]

El vínculo textual que produce esa circulación incalculable del sentido está en la escritura, pero también en esos desfallecimientos sintácticos del texto. El análisis desconstructivo se detiene en esos puntos de disgregación: el *himen*, el *pliegue*, lo *blanco*, pero no para explorar su polisemia. La polisemia no excluye la clausura del texto, su finitud, más bien la invoca, incluso la garantiza. Al desplegar el repertorio de las significaciones, escenifica la multiplicidad de la significación, pero también confirma la extensión calculable de sus resonancias. Para el desconstruccionismo, la polisemia es sólo el nombre de una extenuación de la lectura que, no obstante, busca responder a los juegos abismales del texto con la afirmación de una pluralidad ennumerable, circunscrita, del sentido, una íntima apuesta a la verdad última aunque casi inasequible del texto. La tentativa desconstructivista desconoce la polisemia, habla de la diseminación:

> el texto no es ya la expresión o la representación (lograda o no) de cierta verdad que vendría a difractarse o congregarse en una literatura polisémica. Habría que sustituir el concepto hermenéutico de *polisemia* por el de *diseminación*.[42]

[41] Jean Pierre Richard, *L'universe imaginaire de Stephan Mallarmé*, París, Seuil, 1962.

[42] *Ibid.*, p. 294

b. La escritura filosófica:
los repliegues de la literatura.

La escritura filosófica hace incidir sobre sus signos también el rastro de una disipación. En Derrida, hay un fingimiento categorial, un conjunto de signos que evocan *metafóricamente* los términos de una confrontación filosófica, que no obstante ocurre como una inflexión crepuscular de un orden conceptual. Se trata de analogías de contornos precarios, de deslizamientos implacables: la reflexión derridiana revoca la plenitud designativa del concepto filosófico, lo desliza sobre el orden de la sintaxis. Es esta extrañeza suscitada en la confrontación de la soberanía de la representación en el concepto filosófico con las inflexiones de la sintaxis en la escritura lo que provoca la emergencia de una brusca dislocación del texto.

Encontramos un desdoblamiento de esta mirada "sintáctica" del texto en un fragmento escrito por de Man. Ese desdoblamiento impone a la concepción de la sintaxis una traslación particular, la desliza hacia el orden de lo político:

> No puede haber texto sin gramática: la lógica de la gramática *engendra* textos solamente desde la ausencia de la significación referencial, pero todo texto *engendra* un referente que subvierte el principio gramatical al cual debe su constitución. Lo que se disimula en el uso corriente del lenguaje, a saber, la incompatibilidad fundamental entre la gramática y el sentido, *se vuelve explícito cuando las estructuras lingüísticas se enuncian, como ocurre aquí, en términos políticos.*

Hay un *re-pliegue* de las fisuras del texto sobre la letra misma. Ese repliegue recoge el movimiento de la escritura en un acto que desafía el impulso mimético al recrearlo

inscribiendo en el segundo movimiento el rasgo legible de la propia mímesis.

La ley, como la regla, excluye toda sustancia: *no es una presencia, sino aquello capaz de suscitar una presencia, una forma, una identidad.* Incluso cuando se llega a formular una regla o una ley, esta formulación es siempre un simulacro irrelevante; una pretensión de contener, bajo la fijeza de un enunciado, la hoquedad de la ley erigida con los contornos de los actos que hace posibles. La regla carece de referencia: no hay presencia que responda a su espacio, siempre contemporáneo del acto mismo y de sus objetos.

En el párrafo que abre su artículo *La Pharmacie de Platon* aparece una noción perturbadora de texto:

> un texto no es texto más que si oculta a primera vista, al recién llegado, la ley de la composición y la regla de su juego. Un texto permanece, además, siempre imperceptible. La ley y la regla no se amparan en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se ofrecen jamás, en el *presente*, a nada que podamos llamar, con rigor, una percepción.[43]

La formulación de Derrida es intencionalmente provocadora: *ley* y *regla* se oponen y se conjuntan en el texto, de la misma manera que lo hacen *composición* y *juego*. Derrida insiste en la insostenible traslación entre ley y regla: una y otra, irremisiblemente heterogéneas, se sustraen al peso de la evidencia. Formular una regla que establezca un conjunto determinado de correspondencias entre ambas sería precisamente admitir que el texto, que es precisamente esa *composición* de correspondencia entre la ley y la regla, delimita un perfil definido.

[43] Jacques Derrida, "La Pharmacie de Platon", en *La dissémination*, París, Seuil, 1972, p. 71.

No obstante, el texto de Derrida deja subsistir un equívoco: parecería que es posible hablar de un momento originario de la lectura: ese momento inaugural del *surgimiento* del texto. La lectura como ese lugar donde se origina el trayecto del texto. Momento dual que inaugura el vínculo de engendramiento recíproco entre la mirada y el texto. Pareciera que es posible mirar el texto "por primera vez" o que el texto es un paraje al cual se penetra desde un espacio que lo circunda y que es ajeno a la fuerza y los vínculos mismos que lo constituyen.

Y sin embargo, Derrida ha insistido una y otra vez en lo insostenible de un origen, salvo como figura privilegiada de la metafísica. No hay origen del texto puesto que la trama capaz de "organizar" el texto es un puro gesto de desplazamiento. No hay un campo de reglas de sustitución, o leyes de composición que revelen un orden inmanente del texto al encuentro con la mirada. No hay precedencia, pero tampoco hay presencia. El peso de la diferencia en la temporalidad aparece ahondando la fisura entre texto y escritura.

> La literatura está a la vez asegurada y amenazada por no reposar sobre sí misma, en el aire, sola por completo, separada del ser, "y si se quiere, sola, a excepción de todo".[44]

En la dedicatoria que precede a la publicación de las conferencias a la memoria de Paul de Man, Derrida cede ante el impulso de una confidencia: dos recuerdos.[45] Uno sobre la última carta que recibió de Paul de Man, poco tiempo antes de su muerte. La otra, el puro testimonio de una conversación incidental en la que de Man habló con

[44] J.Derrida, "La double séance", en *La dissémination*..., p. 312.

[45] Jacques Derrida, *Mémoires. Pour Paul de Man*, ... pp. 15-19.

Pierre, el hijo de Derrida, sobre música y sobre el "alma" de los instrumentos. Era la irrupción de un tema nunca antes tocado entre Derrida y de Man, y que a pesar de esa fascinante emergencia jamás lo fue. El recuerdo de esa palabra: "alma", no obstante, queda gravitando en la memoria, en el texto. El "alma" como el nombre de una parte del instrumento, como materia, como dureza estructural que hace posible el juego vibrante, la oscilación íntima y rítmica del instrumento. Acerca de esa carta que era la anunciación de una muerte inminente, un duelo, una despedida, señala Derrida: "no sé como leer la serenidad, el regocijo del que daba prueba (en ella)". Esa vacilación de la lectura se engendraba en un extraño deslizamiento en el texto de de Man. Derrida cita esa última carta: "la muerte –escribe de Man– gana mucho cuando se la conoce de más cerca". Más adelante, encontramos una cita de Mallarmé evocada por de Man: "ese arroyo poco profundo, calumniado, la muerte".

Esa vacilación de la lectura se da en ese juego que provoca la proximidad textual: la muerte, la ganancia, la cercanía, la calumnia, la ausencia de profundidad. En el otro recuerdo es quizá esa conjugación de las presencias y el silencio: un silencio hecho visible y al mismo tiempo roto por la presencia de otro, un silencio más tarde sellado por la muerte que hace imposible ya *esa* voz, *esa* presencia: hablar de de Man, recaer sobre ese silencio en presencia de otros, separados del vacío del otro, por el inaudible aplazamiento en la supervivencia: "de esta "alma" hablaré sin él, ante ustedes". ¿De cuál alma? Alianza de la presencia y de la voz que se alzan finalmente bajo la marca de la muerte.

En este juego de deslizamientos se despliega la paradoja del desconstruccionismo. La reflexión derridiana, que ha

revelado en la alianza entre la voz y la presencia una decantación irreparable de la metafísica occidental, se vuelve hacia ese momento límite donde la voz y la presencia se confunden por una vez en el gesto y la memoria de la muerte. El texto de Derrida encuentra en el hundimiento final ante la muerte del amigo entrañable una confirmación equívoca: la diferencia –tal como él la entiende– se mueve en el borde que la preserva del vuelco dialéctico, pero esa proximidad, no obstante, la mantiene irreductible a cualquier síntesis. Barthes lo había dicho ya en un texto estremecedor donde habla de ese instante inaccesible de la supervivencia, ese desapego infranqueable ante el sentido que sucede a la muerte de su madre: "yo no podía más que esperar mi muerte total, indialéctica".[46] Después del advenimiento de la muerte del otro íntimo, sólo priva la diferencia.

[46] Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 113.

Acta poetica 9-10
primavera-otoño 1989

Paul de Man

"La tarea del traductor", de Walter Benjamin*

(*traducción de Juan José Utrilla*)

En un principio, yo había pensado dejar abierta esta última sesión, para conclusiones y debate: aún espero el debate, pero he abandonado las conclusiones. Me pareció mejor, en lugar de tratar de concluir (lo que siempre causa un terrible anticlímax), limitarme a repetir, una vez más, lo que he estado diciendo desde el principio, utilizando otro texto para contar con otra versión más, otra

*Lo que aparece aquí es una transcripción adaptada de la última de las seis Conferencias Messenger pronunciadas en la Universidad de Cornell en febrero y marzo de 1983. Las alusiones a las conferencias anteriores pueden aclararse por referencia a los ensayos, ya publicados, "Hegel sobre lo sublime" y "Fenomenalidad y materialidad en Kant" y, de próxima aparición, "Kant y Schiller". Este texto se basa en grabaciones complementadas con ocho páginas de notas manuscritas sencillas. Se han conservado solecismos y redundancias donde la posibilidad de colmar una brecha entre la conferencia oral y el texto impreso pareció más importante que la probabilidad de causar una inconveniencia al lector. En la puntuación, he tratado de reproducir el ritmo de la pronunciación y hacer necesarias las menos lecturas posibles, aun cuando dejar ambigüedades acaso tenga que ver menos con la intención de de Man que con mi propia renuencia a presentar un texto "definitivo". Con excepción de unos cuantos pasajes en que de Man adopta la traducción de Harry Zohn, las citas reproducen las propias traducciones improvisadas de de Man. Las notas son mías. Doy las gracias a la Uris Library, de Cornell, y a Christopher Fynsk por las grabaciones, y a Roger Blood por su ayuda al transcribir. William Jewett.

N. *Visor* prepara la edición española del libro en que aparece este artículo: Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

formulación de algunas de las cuestiones en que nos hemos ocupado a lo largo de esta serie. Me pareció que este texto de Benjamin sobre "La tarea del traductor" es un texto muy conocido, tanto en el sentido de haber tenido una vasta circulación como en el sentido de que en la profesión no se es nadie mientras no se haya dicho algo acerca de este texto. Dado que probablemente casi todos nosotros hemos tratado de decir algo acerca de él, veamos qué puedo hacer, y dado que algunos de ustedes bien pueden habérseme adelantado, ya estoy preparándome para las preguntas o sugerencias que puedan hacerme. Así pues, lejos de concluir o de hacer afirmaciones muy generales, deseo mantenerme muy apegado a este texto particular, para ver lo que sale. Si me mantengo cerca del texto, ya que es un texto sobre la traducción, necesitaré —y por ello tengo a la mano todos estos libros— traducciones de este texto porque, si se tiene un texto que dice que es imposible traducir, resulta muy simpático ver qué ocurre cuando este texto se traduce. Y las traducciones confirman, brillantemente y más allá de todas las expectativas que yo hubiese podido tener, que es imposible traducir, como lo verán ustedes dentro de un momento.

No obstante, yo he colocado esto dentro de una especie de marco, marco que es histórico. Dado que los problemas de la historia se mencionan con frecuencia, consideré que sería conveniente situarla dentro de un marco histórico o pseudohistórico, y luego partir de allí. Por ello, comencé con un problema recurrente en la historia y la historiografía, a saber, el problema de la modernidad. La utilizo como introducción a este pequeño ensayo del filósofo alemán Gadamer quien, en una colección llamada *Aspekte der Modernität*, escribió, hace muchos años, interesantes artículos intitulados *Die Philosophischen Grundlagen des*

zwanzigsten Jahrhunderts ("Los fundamentos filosóficos del siglo XX"). Gadamer plantea la pregunta, un tanto ingenua pero sin duda pertinente, de si lo que se está haciendo en filosofía en el siglo XX difiere, en esencia, de lo que se hacía antes, y si, en tal caso, tiene sentido hablar de una modernidad de la especulación filosófica en el siglo XX. Encuentra como tema general, como la empresa general de la filosofía contemporánea, una preocupación crítica por el concepto del sujeto. Pero tal vez no diríamos hoy esto, lo que acaso haga envejecer un poco esta obra, pero aun así tiene pertinencia. Su pregunta, entonces, es si el modo en que la filosofía de la actualidad está enfocando la crítica del concepto del sujeto difiere esencialmente del modo en que la habían enfocado los predecesores de la filosofía contemporánea, en la filosofía idealista alemana: en algunos de los autores en quienes nos hemos ocupado, como Kant, Hegel y otros. Escribe la siguiente frase, que será nuestro punto de partida:

> ¿Es la crítica del concepto de sujeto que se está intentando en nuestro siglo algo diferente, algo distinto de una simple repetición de lo que se había logrado en la filosofía idealista alemana? Y, ¿no debemos reconocer, en nuestro caso, un poder de abstracción incomparablemente menor y sin la fuerza conceptual que caracterizó al movimiento anterior?[1]

¿Es lo que estamos haciendo simplemente una repetición? Y contesta, oh sorpresa: "éste no es el caso". Lo que estamos haciendo es algo realmente nuevo, algo

[1] El texto alemán, que apareció en *Aspekte der Modernität* (Gotinga: Vanderhoeck & Ruprecht, 1965), pp. 77-100, se podrá conseguir pronto en los *Kleine Schriften* de Gadamer (Tubinga: J.C.B. Mohr, 1967), vol. I, pp. 131-48. Una traducción al inglés se encuentra en la colección *Philosophical Hermeneutics*, trad. David E. Linge, (Berkeley: University of California Press, 1976), pp. 107-29. *Cf. Kleine Schriften*, vol. I, p. 141; *Philosophical Hermeneutics*, p. 119.

distinto, y podemos decir que somos filósofos modernos. Encuentra tres rúbricas en las que nosotros –los filósofos contemporáneos– él, Gadamer –está más allá de sus predecesores, y caracteriza estas tres progresiones de acuerdo con una reducida ingenuidad. A nosotros nos parece, si miramos a Hegel o a Kant, que hay en ellos cierta ingenuidad, que hemos dejado atrás. Distingue entre tres tipos de ingenuidad –a las que llama *Naivität des Setzens* (la ingenuidad de plantear), *Naivität der Reflexion* (la ingenuidad de la reflexión) y *Naivität des Begriffs* (la ingenuidad del concepto).

En muy pocas palabras, lo que quiere decir la primera, cierta "ingenuidad de posición", es una crítica, que hemos logrado desarrollar, de la percepción pura y del discurso declarativo puro, en relación con el problema del sujeto. Ahora estamos adelante de Hegel, ya que sabemos mejor que el sujeto no domina sus propias locuciones; estamos más conscientes de que es ingenuo suponer que el sujeto controla en realidad su propio discurso: sabemos que esto no ocurre. Sin embargo, Gadamer condiciona esto ligeramente: a pesar de todo, la comprensión está a nuestro alcance hasta cierto punto por medio de un concepto hermenéutico en que el entendimiento, por un proceso histórico, puede alcanzar las presuposiciones que había hecho acerca de sí mismo. Obtenemos de Gadamer, discípulo de Heidegger, un desarrollo de la noción de un círculo hermenéutico, en que el sujeto está ciego ante sus propias locuciones, pero en que, empero, el lector que está consciente de la historicidad de esa ceguera puede recuperar el significado, puede recuperar un cierto grado de control sobre el texto por medio de esta pauta hermenéutica particular. Este modelo de entendimiento está adelante del modelo hegeliano exactamente en la misma proporción en

que podríamos decir que la hermenéutica de Heidegger está adelante de la hermenéutica de Hegel, en el sentido de Gadamer.

Pasa luego Gadamer a hablar de la "ingenuidad de la reflexión", y desarrolla más lo que ya había planteado en la primera; a saber, afirma la posibilidad actual de una historicidad del entendimiento, en una forma que no es accesible a la autorreflexión individual. Se dice que Hegel, en cierto sentido, no era bastante histórico, que en Hegel aún hay demasiado del sujeto mismo que origina su propio entendimiento, en tanto que ahora tenemos más conciencia de la dificultad de la relación entre el ego y su discurso. Mientras que en la primera progresión se refiere a la contribución de Heidegger, aquí se refiere, y mucho, a su propia contribución: al historizar la noción de entendimiento, al ver el entendimiento (como lo desarrollará la ulterior *Rezeptionsästhetik*, que procede en gran parte de Gadamer) como un proceso entre autor y lector en que el lector adquiere una comprensión del texto, cobrando conciencia de la historicidad del movimiento que ocurre entre el texto y él mismo. Aquí, Gadamer hace la afirmación de que hoy en día está ocurriendo algo nuevo y, en realidad, el hincapié en la recepción, el hincapié en la lectura, son característicos de la teoría contemporánea, y puede afirmarse que son nuevos.

Por último, Gadamer habla de la "ingenuidad del concepto", en que no estaba siendo críticamente examinado, con Kant y Hegel, el problema de la relación entre el discurso filosófico y el retórico y otros recursos, que pertenecen más al ámbito del discurso ordinario o del lenguaje común. Hemos aludido a un ejemplo de aquel ayer cuando Kant plantea el problema de la *hypotyposis* y nos invita a cobrar conciencia del uso de metáforas en nuestro pro-

pio discurso filosófico. Este tipo de cuestión, que al menos fue mencionado por Kant, aunque mucho menos por Hegel, está hoy mucho más desarrollado. La alusión de Gadamer es a Wittgenstein, y también, indirectamente, a Nietzsche. Ya no creemos, dice Gadamer, que los lenguajes conceptual y ordinario sean separables; tenemos hoy un concepto de la problemática del lenguaje que es menos ingenuo, ya que ve hasta qué grado el lenguaje filosófico sigue dependiendo del lenguaje ordinario, y cuán cerca está de él. Ésta es la modernidad que él sugiere, y que detalla por medio de estas tres indicaciones.

Ahora bien, aúnque esto sea kantiano hasta cierto punto en su visión crítica, también sigue siendo, en gran parte, un modelo hegeliano. El esquema o concepto de la modernidad como la superación de una cierta in-conciencia o ingenuidad por medio de una negación crítica –mediante un examen crítico qué implica la negación de ciertas relaciones posibles y el logro de una nueva conciencia–, permite establecer un nuevo discurso que afirma haber trascendido o renovado cierta problemática. Esta pauta es muy tradicionalmente hegeliana, en el sentido de que siempre el desarrollo de la conciencia se muestra como una especie de superación de cierta ingenuidad y de un brote de la conciencia a otro nivel. Es tradicionalmente hegeliana, lo que no significa que esté en Hegel, pero está en Hegel, a la manera en que Hegel se enseña en las escuelas. De hecho Gadamer termina su escrito con una referencia a Hegel:

> El concepto de espíritu, que Hegel tomó de la tradición espiritual cristiana, sigue siendo el motivo de la crítica del sujeto y del espíritu subjetivo que aparece como tarea principal del periodo post–hegeliano, es decir, del periodo moderno. Este concepto de espíritu (*Geist*) que trasciende la subjetividad del ego, encuentra

su auténtica morada en el fenómeno del lenguaje, que ocupa, cada vez más, el centro de la filosofía contemporánea.[2]

La filosofía contemporánea intenta llegar más allá que Hegel en términos hegelianos, enfocando la *démarche* hegeliana, la dialéctica hegeliana, más específicamente en la cuestión del lenguaje. Así es como la modernidad se define aquí como un hegelianismo que se ha concentrado más en las dimensiones lingüísticas.

Si comparamos el concepto de modernidad crítico, dialéctico, no esencialista (pues es pragmático hasta cierto punto, ya que deja espacio al lenguaje común), que Gadamer plantea aquí, con el texto de Benjamin sobre el lenguaje en "La tarea del traductor", entonces Benjamín, a primera vista, aparecería como sumamente reaccionario. Se presentaría como mesiánico, profético, religiosamente mesiánico, de un modo que parecería una recaída en esa ingenuidad denunciada por Gadamer. En realidad, lo han criticado por ello. Semejante recaída sería, en realidad, un retorno a una etapa muy anterior a la del propio Kant, de Hegel y de la filosofía idealista. La primera impresión que nos deja el texto de Benjamin es la de una declaración mesiánica y profética, que estaría muy lejos del frío espíritu crítico que, desde Hegel hasta Gadamer, se muestra como el espíritu de la modernidad. En realidad, mientras ustedes leen ese texto, les llamará la atención el tono mesiánico, una figura del poeta como figura casi sacra, como figura que hace eco a un lenguaje sagrado. Todas las referencias a poetas particulares en ese texto ponen esto en evidencia. Los poetas mencionados son los poetas que solemos asociar a una función sacer-

[2] *Cf. Kleine Schriften*, vol. I, p. 141; *Philosophical Hermeneutics*, p. 128.

dotal, casi hierática y espiritual de la poesía: esto puede decirse de Hölderlin, de George, y de Mallarmé, todos los cuales están muy presentes en ese ensayo.

(Ya que menciono a George, estamos conscientes de la presencia de George, nombre que hoy ha perdido gran parte de su importancia, pero que en aquel tiempo, en Alemania, aún era considerado como el poeta más importante, la figura central, aunque en 1923 o 1924, cuando eso fue escrito, la cosa ya tocaba a su fin. Por ejemplo, Benjamin cita a Pannwitz, discípulo de George, al término del texto, y se refiere a George en forma pertinente: en George se atribuía al poeta, una vez más, cierta función como de profeta, cierta clase de figura mesiánica. George no bromea con ello, se ve a sí mismo por lo menos como Virgilio y Dante combinados en uno solo, con muchas otras cosas añadidas, por si fueran necesarias: por tanto, tiene una noción sumamente exaltada del papel del poeta e incidentalmente de sí mismo, y de los beneficios que a esto acompañan. Pero este tono depende del discurso académico alemán y de cierto concepto de la poesía, que entonces era de uso común. Hay muchos ecos de ello en la forma en que Benjamin enfoca el problema, al menos, visto superficialmente. Lo mismo puede decirse de las referencias a Hölderlin, quien por aquel tiempo era un descubrimiento de George y de su grupo, donde podemos encontrar cierto concepto mesiánico y espiritual de Hölderlin. Aún se encuentran muchos ecos de ello en Heidegger, quien después de todo dedicó sus comentarios sobre Hölderlin a Norbert von Hellingrath, discípulo de George y miembro del círculo de George y que, como ustedes saben, fue el primer editor de Hölderlin. Esbozo estos breves antecedentes –pueden ser conocidos de ustedes, pueden ser totalmente redundantes– para mostrar que el

carácter, la atmósfera en que fue escrito ese ensayo es tal que la noción de lo poético como sagrado, del lenguaje de lo sagrado, la figura del poeta como figura en cierto modo sagrada, es común y frecuente).

En Benjamin, esto no sólo está presente en forma de ecos; casi parece haber sido parte del planteamiento mismo. Este concepto de la poesía como lenguaje sacro e inefable encuentra, acaso, su forma extrema desde el principio, en el modo categórico en que Benjamin rechaza todo concepto de la poesía como orientada, en algún sentido, a un público o un lector. Este pasaje ha provocado la furia de los defensores de la *Rezeptionsästhetik*, quienes analizan el problema de la interpretación poética desde la perspectiva del lector: Stanley Fish o Riffaterre, en este país, siguen hasta cierto punto esta línea, pero desde luego, quienes hacen más son Jauss y sus discípulos. Para ellos, una frase como la que da principio a este ensayo es absolutamente escandalosa. Benjamin comienza su ensayo diciendo:

> En la apreciación de una obra de arte o de una forma de arte, la consideración del receptor nunca demuestra ser fructífera. No sólo es engañosa toda referencia a cierto público o sus representantes, sino hasta el concepto de un receptor "ideal" va en detrimento de la consideración teórica del arte, ya que todo lo que plantea es la existencia y la naturaleza del hombre como tal. Del mismo modo, el arte plantea la existencia física y espiritual del hombre, pero en ninguna de sus obras se preocupa por su respuesta. Ningún poema va dedicado al lector, ningun cuadro al contemplador, ninguna sinfonía al auditor.[3]

[3] Walter Benjamin, "La tarea del traductor", en *Illuminations*, trad. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1969), p. 69. Las citas de la traducción francesa de Maurice de Gandillac están tomadas de Walter Benjamin, *Oeuvres* (París: Editions Denoël, 1971). Los números de las páginas que se refieren a alguna de estas versiones aparecen entre paréntesis; las traducciones que no apa-

Benjamin no pudo ser más categórico que en esta afirmación, hecha al comienzo del ensayo. Pueden ustedes ver cómo esto habría provocado cierto pánico en Constanza, pánico al que hacen frente diciendo que se trata de una teoría esencialista del arte, que este hincapié en el autor a expensas del lector es pre-kantiano, pues ya Kant había asignado al lector (el receptor, el contemplador) un papel importante: más importante que el del autor. Esto se muestra entonces como ejemplo de la regresión a una concepción mesiánica de la poesía, que sería religiosa en sentido erróneo y que por esta razón es muy atacada.

Pero, por otra parte, Benjamin también es frecuentemente elogiado como el hombre que ha devuelto la dimensión de lo sagrado al lenguaje literario y que ha superado así, o al menos ha refinado considerablemente, la historicidad secular de la literatura, de la cual depende la noción de modernidad. Si podemos pensar en la modernidad, tal cual es descrita por Gadamer, como una pérdida de lo sagrado, como una pérdida de cierto tipo de experiencia poética, y su reemplazo por un historicismo secular que pierde contacto con lo que originalmente era esencial, entonces bien podemos elogiar a Benjamin por haber restablecido el contacto con lo que se había olvidado. Hasta en Habermas hay afirmaciones en ese sentido. Pero más cerca de aquí, un ejemplo de alguien que lee a Benjamin con alto grado de sutileza, que tiene conciencia de las complicaciones y que lo elogia precisamente porque combina una pauta histórica compleja con un sentido de lo sagrado, es Geoffrey Hartman, quien escribe lo siguiente en uno de sus últimos libros:

recen identificadas con un número de página son del autor. Los números de las páginas que aparecen con citas en alemán se refieren a la edición de bolsillo de las *Illuminationen* (Frankfurt: Suhrkamp, 2a. ed., 1980).

> Este quiasmo de esperanza y catástrofe es lo que salva a la esperanza de ser desenmascarada como simple catástrofe: como ilusión o movimiento insatisfecho del deseo que lo arruina todo. El fundamento de la esperanza se convierte en la rememoración; lo que confirma la función y hasta el deber del historiador y del crítico. Recordar el pasado es un acto político, una *recherche* que nos enreda con imágenes de un poder peculiar, imágenes que pueden obligarnos a identificarnos con ellas, que afirman el "*débil* poder mesiánico" que hay en nosotros (*Tesis 2*). Estas imágenes, desprendidas de su ubicación fija en la historia, anulan los conceptos de tiempo homogéneo, brotan en el presente o lo reconstituyen. "Para Robespierre", escribe Benjamin continuando las reflexiones de Marx en *El Dieciocho Brumario*, "la antigua Roma era un pasado cargado con el tiempo del ahora (*Jetztzeit*) que él arrancó del continuo de la historia. La revolución francesa se consideraba a sí misma como Roma encarnada" (*Tesis 14*).[4]

Aquí, la referencia es a la remembranza histórica, a un concepto histórico que luego se ensambla, que se inserta en un concepto apocalíptico, religioso, espiritual, casando así a la historia con lo sagrado de un modo que es sumamente seductor, sumamente atractivo. Sin duda, es sumamente atractivo para Hartman y podemos comprender por qué, ya que nos da a la vez el lenguaje de la desesperación, el lenguaje del nihilismo, y ese rigor particular que va con ello; pero al mismo tiempo, ¡nos da esperanza! Así, lo tenemos todo: tenemos la percepción crítica, tenemos la posibilidad de seguir hablando en tonos apocalípticos, tenemos la elocuencia particular que va con ello (porque en realidad sólo nos excitamos si escribimos de un modo apocalíptico); pero también podemos hablar en términos alentadores, y Benjamin sería un ejemplo de esta combi-

[4] Geoffrey Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale University Press, 1980), p. 78.

nación de rigor nihilista con revelación sacra. Un hombre que, como Hartman, gusta de una perspectiva juiciosa y equilibrada de esas cosas, tiene razones para citar y para admirar esta posibilidad en Benjamin. El problema de la recepción de Benjamin se centra en este problema de lo mesiánico, y muy frecuentemente este texto de "La tarea del traductor" es citado como uno de los más característicos indicadores en esa dirección.

Haremos ahora la más sencilla, la más ingenua, la más literal de las preguntas posibles en relación con el texto de Benjamin, y no iremos más allá: ¿qué dice Benjamin? ¿Qué dice, en el sentido más inmediato posible? Parece absurdo plantear una pregunta que es tan sencilla que parece innecesaria, porque, ciertamente, podemos reconocer entre literatos que al menos debiéramos tener cierto acuerdo mínimo sobre lo que se está diciendo, lo que nos permitiría bordar sobre esta afirmación, adoptar posiciones, discutir, interpretar, etc. Pero parece que, en el caso de este texto, resulta muy difícil establecer esto. Hasta los traductores, que ciertamente están cerca del texto, que lo han leído minuciosamente hasta cierto grado, no parecen tener la menor idea de lo que Benjamin está diciendo; hasta tal punto que, cuando Benjamin dice cosas de manera en cierto modo muy sencilla –por ejemplo, dice que algo *no* es–, los traductores, que al menos conocen el alemán lo bastante para conocer la diferencia entre algo *es* y algo *no es*, ¡no la ven! y ponen absoluta y literalmente lo opuesto de lo que Benjamin ha dicho. Esto es notable, porque los dos traductores que tengo a la mano –Harry Zohn, quien tradujo el texto al inglés, y Maurice de Gandillac, que tradujo el texto al francés– son excelentes traductores y conocen muy bien el alemán. A Harry Zohn tal vez lo conozcan; Maurice de Gandillac es un eminente

profesor de filosofía de la Universidad de París, hombre muy docto que domina muy bien el alemán y que debiera conocer la diferencia entre, por ejemplo, *Ich gehe nach Paris* y *Ich gehe nicht nach Paris*. No es más difícil que eso, pero, de algún modo, él no lo comprende.

Un ejemplo que se ha hecho célebre y que comprende una anécdota, es el pasaje acerca del fin del ensayo de Benjamin, en que Benjamin dice lo siguiente: *Wo der Text unmittelbar, ohne vermittelnden Sinn*, etc., *der Wahrheit oder der Lehre angehört, ist er übersetzbar schlechthin* (p. 62). "Donde el texto pertenece directamente, sin mediación, al ámbito de la verdad y del dogma, es, sin mayor problema, traducible": el texto puede traducirse, *schlechthin*, por lo que no hay dificultad en traducirlo. Gandillac –no comentaré esto– traduce esta oración relativamente sencilla y enunciatoria: *Là où le texte, immédiatement, sans l'entremise d'un sens... relève de la vérité ou de la doctrine, il est purement et simplement* in*traduisible* (p. 275): *in*traducible. Lo que añade cierto toque cómico a este ejemplo particular es que Jacques Derrida estuvo dando un seminario en París con este texto particular, utilizando el francés: el alemán de Derrida es bastante bueno, pero prefiere emplear el francés y, cuando se es filósofo en Francia, se toma a Gandillac más o menos en serio. De este modo, Derrida basaba gran parte de su interpretación en lo "*intraduisible*", en la intraducibilidad, hasta que alguien, en su seminario (eso me han dicho) le hizo ver que la palabra correcta era "traducible". Estoy seguro de que Derrida pudo explicar que daba lo mismo...y lo digo en un sentido positivo, pues *es* lo mismo, pero de todos modos no es lo mismo sin alguna explicación adicional. Este es un ejemplo, y pronto veremos algunos otros ejemplos

más afines a las cuestiones que haremos surgir acerca de este texto.

Para empezar, ¿por qué, en este texto, es el traductor la figura ejemplar? ¿Por qué se nos muestra al traductor en relación con las preguntas muy generales acerca de la naturaleza del lenguaje poético que plantea el texto? El texto es una poética, una teoría del lenguaje poético; así pues, ¿por qué no se remite Benjamin a los poetas? ¿O al lector, posiblemente, o a la pareja poeta–lector, como en el modelo de recepción? Y ya que de todos modos se muestra tan negativo hacia la noción de recepción, ¿qué establece la diferencia esencial entre la pareja autor-lector y la pareja autor-traductor? Hasta cierto punto, existen obvias respuestas empíricas que podemos dar. Como ustedes saben, el ensayo fue escrito como introducción a la traducción del propio Benjamin de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Acaso por simple megalomanía, selecciona la figura del traductor. Pero no se trata de esto. Una de las razones de que tome al traductor y no al poeta es que el traductor, por definición, falla. El traductor nunca puede hacer lo que hizo el texto original. Toda traducción siempre es segunda por relación al original y el traductor como tal está perdido desde el principio mismo. Por definición está mal pagado, por definición trabaja en exceso, por definición es aquel al que la historia no conservará realmente como un igual, a menos que, casualmente, también sea un poeta, pero esto no siempre se da. Si el texto se llama *Die Aufgabe des Übersetzers*, hemos de leer este título, más o menos, como una tautología: *Aufgabe*, tarea, también puede significar aquel que debe abandonar una tarea. Si ustedes participan en el *Tour de France* y abandonan, tal es la *Aufgabe*: *er hat aufgegeben*, ya no sigue en la carrera. En este sentido, también es la derrota, el abandono

del traductor. El traductor ha de abandonar, en relación a la tarea de redescubrir lo que había en el original.

La pregunta llega a ser, pues, por qué este fracaso con respecto a un texto original, a un poeta original, resulta ejemplar para Benjamin. La pregunta llega a ser, también, en qué difiere el traductor del poeta, y aquí Benjamin afirma categóricamente que el traductor es distinto, que difiere esencialmente del poeta y del artista. Es curioso decir esto, es algo que va contra el sentido común, porque suponemos (y obviamente, tal es el caso) que algunas de las cualidades necesarias para un buen traductor son semejantes a las cualidades necesarias para un buen poeta. Por consiguiente, esto no significa que estén haciendo lo mismo. La afirmación es tan notable, en cierto modo tan escandalosa, que aquí, una vez más, el traductor (Maurice de Gandillac) no la ve. Benjamin dice (en la traducción de Zohn): "Aunque la traducción, *a diferencia* del arte, no puede aspirar a la permanencia de sus productos..." (p. 75); Gandillac, mismo pasaje: *Ainsi la traduction, encore qu'elle ne puisse élever une prétention à la durée de ses ouvrages, et en cela elle* n'est pas sans ressemblance *avec l'art...* (p. 267). El original es absolutamente inequívoco: *Übersetzung also, wiewohl sie auf Dauer ihrer Gebilde nicht Anspruch erheben kann und hierin* unähnlich *der Kunst...* (p. 55). Al llegar a ella en el texto, la declaración es tan sorprendente, va hasta tal punto en contra del sentido común, que un traductor inteligente, culto y cuidadoso no puede verla, no puede ver lo que Benjamin dice. Es notable. Zohn la vio –no quiero dar la impresión de que Zohn lo pone todo bien y Gandillac lo pone todo mal–, básicamente Gandillac está un poco adelante de Zohn. Es decir, en el último análisis.

Sea como fuere, para Benjamin hay una marcada dis-

tinción entre ellos. No es necesario que los buenos traductores sean buenos poetas. Algunos de los mejores traductores –él menciona a Voss (traductor de Homero), a Lutero y a Schlegel– son muy malos poetas. Hay algunos poetas que también son traductores: menciona a Hölderlin y a George, quien tradujo a Baudelaire; también a Dante; pero básicamente a Baudelaire, por lo que Benjamin está cerca de George. Pero luego, nos dice, no fue por ser grandes poetas por lo que fueron grandes traductores, son grandes poetas *y* son grandes traductores. No son puramente, como dice Heidegger de Hölderlin, *Dichter der Dichter*, sino que son *Übersetzer der Dichter*, van más allá de los poetas, porque también son traductores.

> Cierto número de los más eminentes, como Lutero, Voss y Schlegel, son incomparablemente más importantes como traductores que como creadores. Algunos de los grandes entre ellos, como Hölderlin y Stefan George, no pueden ser asumidos simplemente como poetas, y particularmente no, si los consideramos como traductores. Como la traducción es un modo propio, también la tarea del traductor debe considerarse como distinta y claramente diferenciada de la tarea del poeta. (p. 76).

De las diferencias que hay entre la situación del traductor y la del poeta, la primera que se nos ocurre es que el poeta tiene cierta relación con el significado, con una declaración que no se encuentra puramente dentro del ámbito del lenguaje. Ésta es la ingenuidad del poeta, el que tenga que decir algo, el que tenga que transmitir un significado que no necesariamente se relaciona con el lenguaje. La relación del traductor con el original es la relación entre lenguaje y lenguaje, en que el problema del significado o el deseo de decir algo, la necesidad de hacer una declaración, está enteramente ausente. La traducción es una relación de lenguaje a lenguaje, no una relación con

un significado extralingüístico que se podría copiar, parafrasear o imitar. Tal no es el caso del poeta: la poesía ciertamente no es paráfrasis, aclaración o interpretación, una copia en ese sentido; y tal es ya la primera diferencia.

Si en algún sentido fundamental es distinta de la poesía, entonces, en el texto de Benjamin, ¿a qué se asemeja la traducción? Una de las cosas a las que se parece sería a la filosofía, ya que es crítica, del mismo modo que la filosofía es crítica, de una simple noción de imitación, del discurso filosófico como un *Abbild* (imitación, paráfrasis, reproducción) de la situación real. La filosofía no es una imitación del mundo tal como lo conocemos, sino que tiene otra relación con ese mundo. La filosofía crítica, y la referencia sería de nuevo, específicamente, a Kant, sería crítica en el mismo sentido que la noción del concepto imitativo del mundo.

> Um das echte Verhältnis zwischen Original und Übersetzung zu erfassen, ist eine Erwägung anzustellen, deren Absicht durchaus den Gedankengängen analog ist, in denen die Erkenntniskritik die Unmöglichkeit einer Abbildstheorie zu erweisen hat. (p. 53).
>
> Para captar la verdadera relación entre el original y su traducción, deberemos iniciar una reflexión cuya intención es, en general, similar a los modos de pensamiento por medio de los cuales una epistemología crítica (aquí está ya la *Erkenntniskritik* de Kant) demuestra la imposibilidad de una teoría de la simple imitación.

Kant habría criticado, desde luego, toda noción del arte como imitación; esto hasta cierto punto habría podido decirse de Hegel, porque hay, precisamente, un elemento crítico que interviene aquí y que aparta esta imagen, este modelo, que destruye, que anula este concepto de imitación.

La traducción también es, dice Benjamin, más como la crítica o como la teoría de la literatura que como la poesía misma. Al definirse a sí mismo en relación con Friedrich Schlegel y con el romanticismo alemán en general, Benjamin establece esta similitud entre la crítica literaria (en el sentido de teoría literaria) y la traducción; y esta referencia histórica al romanticismo de Jena da aquí, a la idea de crítica y de teoría literaria, una dignidad que normalmente no tiene siempre. Crítica y traducción son captadas en el gesto que Benjamin llama irónico, gesto que anula la estabilidad del original dándole una forma definitiva, canónica, en la traducción o en la teorización. De manera sorprendente, la traducción canoniza su propia versión, más de lo que el original era canónico. Que el original no era puramente canónico queda en claro por el hecho de que exige traducción; no puede ser definitivo puesto que puede ser traducido. Pero ustedes no pueden, dice Benjamin, traducir la traducción; una vez que tienen una traducción, no pueden traducirla más. Sólo pueden traducir un original. La traducción canoniza, congela un original y muestra en el original una movilidad, una inestabilidad que al principio no se notaba. El acto de lectura crítica, teórica, efectuado por un crítico como Friedrich Schlegel y realizado por la teoría literaria en general –por medio de la cual la obra original no es imitada o reproducida sino, hasta cierto punto, puesta en movimiento, descanonizada, cuestionada en una forma que anula sus pretensiones de autoridad canónica–, es similar a lo que hace un traductor.

Por último, la traducción es como la historia, y eso será lo más difícil de entender. En el pasaje más difícil de este texto, Benjamin dice que es como la historia, en la medida en que la historia no debe ser interpretada por ana-

logía con ninguna clase de proceso natural. No se supone que pensamos en la historia como en una maduración, en un crecimiento orgánico, o siquiera como dialéctica, como algo que se asemeja a un proceso natural de desarrollo y de movimiento. Debemos pensar en la historia, antes bien, a la inversa: debemos comprender los cambios naturales desde la perspectiva de la historia, en lugar de comprender la historia desde la perspectiva de los cambios naturales. Si deseamos comprender lo que es maduración, deberemos comprenderlo desde la perspectiva del cambio histórico. Del mismo modo, la relación entre la traducción y el original no deberá interpretarse por analogía con procesos naturales como semejanza o derivación por analogía formal; antes bien, debemos comprender el original desde la perspectiva de la traducción. Comprender esta pauta histórica sería la carga de toda lectura de este texto particular.

Todas estas actividades que se han mencionado –filosofía como epistemología crítica, crítica y teoría literaria (en la forma en que la practica Friedrich Schlegel), o historia comprendida como proceso no orgánico– se derivan, ellas mismas, de actividades originales. La filosofía se deriva de la percepción, pero es distinta de la percepción porque es el examen crítico de las pretensiones de verdad de la percepción. La crítica se deriva de la poesía porque es inconcebible sin la poesía que la precede. La historia se deriva de la acción pura, ya que se sigue necesariamente de actos que ya han ocurrido. Como todas estas actividades se derivan de actividades originales, por tanto son singularmente no conclusivas, son fallidas, son abortadas, en un sentido, desde el principio, porque son derivadas y secundarias. Y, sin embargo, Benjamin insiste en que el modelo de su derivación no es el de semejanza

o de imitación. No es un proceso natural: la traducción no se asemeja al original como el hijo se parece al padre, tampoco es una imitación, una copia o una paráfrasis del original. En ese sentido, ya que no son semejanzas, ya que no son imitaciones, estaríamos tentados a decir que no son metáforas. La traducción no es la metáfora del original; no obstante, el término alemán para traducción, *übersetzen*, significa metáfora. *Übersetzen* traduce exactamente el *metaphorein* griego, pasar al otro lado, *übersetzen*, dejar del otro lado. *Übersetzen*, diría yo, *traduce* metáfora: lo cual, afirma Benjamin, no es lo mismo. No son metáforas y, sin embargo, la palabra significa metáfora. La metáfora no es una metáfora, está diciendo Benjamin. No es de sorprender que los traductores tengan dificultades. Es una curiosa suposición decir que *übersetzen* no es metafórico, que no se basa en las semejanzas, que no hay semejanza entre la traducción y el original. Declaración asombrosamente paradójica: la metáfora no es una metáfora.

Todas estas actividades –filosofía crítica, teoría literaria, historia– se asemejan entre sí en el hecho de que no se asemejan a aquello de lo que se derivan. Pero todas ellas son intralingüísticas: se relacionan con lo que, en el original, pertenece al lenguaje, y no al significado como correlativo extralingüístico, susceptible de paráfrasis y de imitación. Desarticulan, deshacen el original, revelan que el original ya estaba desarticulado. Revelan que su fracaso, que parece debido al hecho de que son secundarias en relación con el original, revela una falla esencial, una desarticulación esencial que ya estaba en el original. Matan el original, descubriendo que el original ya estaba muerto. Leen el original desde la perspectiva de un lenguaje puro (*reine Sprache*), lenguaje que estaría enteramente libre de la ilusión del significado: forma pura, si ustedes desean;

y al hacerlo, sacan a luz un desmembramiento, una descanonización que ya estaba en el original desde el principio. En el proceso de traducción, como Benjamin lo interpreta –y que tiene poco que ver con el acto empírico de traducir, como todos nosotros lo practicamos sobre la base cotidiana–, hay un peligro inherente y particularmente amenazador. El emblema de este peligro son las traducciones de Sófocles hechas por Hölderlin:

> Encontramos confirmación de esto, así como de cualquier otro aspecto importante, en las traducciones de Hölderlin, particularmente las de las dos tragedias de Sófocles. En ellas, la armonía de los lenguajes es tan profunda que el sentido es tocado por el lenguaje sólo como un arpa eólica es tocada por el viento... en particular, las traducciones de Hölderlin están expuestas al enorme peligro inherente a todas las traducciones: las puertas de un lenguaje así expandido y modificado pueden cerrarse de pronto y dejar encerrado al traductor con el silencio. Las traducciones de Sófocles fueron la última obra de Hölderlin, y en ellas el significado se hunde de un abismo en otro abismo, hasta que amenaza con perderse en las profundidades insondables del lenguaje. (pp. 81–82).

La traducción, en la medida en que desarticula el original, en la medida en que es lenguaje puro y sólo interesado por el lenguaje, es arrastrada a lo que él llama profundidad insondable, algo esencialmente destructivo, que hay en el lenguaje mismo.

Lo que la traducción hace, por referencia a la ficción o a la hipótesis de un lenguaje puro desprovisto de la carga del significado, es que implica –sacando a luz lo que Benjamin llama *die Wehen des eigenen*– el sufrimiento de lo que consideramos propio –el sufrimiento del lenguaje original. Creemos que estamos a nuestras anchas en nuestro propio lenguaje, sentimos un calor, una familiaridad, un refugio en el lenguaje al que llamamos nuestro, en que

creemos que no estamos enajenados. Lo que la traducción revela es que esta enajenación se encuentra en su punto más fuerte en nuestra relación con nuestro propio lenguaje original, que el lenguaje original, dentro del cual estamos, está desarticulado de una manera que nos impone una enajenación particular, un padecimiento particular. Tampoco aquí los traductores, con considerable unanimidad, pueden ver este planteamiento. El texto de Benjamin es *dass gerade unter allen Formen ihr also Eigenstes es zufällt, auf jene Nachreife des fremden Wortes, auf die Wehen des eigenen zu merken* (p. 54). Los dos traductores –me atrevo a suponer que no tienen relación entre sí, que hicieron esto *d'un commun accord*– traducen *Wehen*, dolores, como "dolores de parto", como si fueran particularmente los dolores de dar a luz. Gandillac se muestra muy explícito al respecto, los llama *les douleurs obstétricales* (p. 266) de la manera más literal y clínica. Zohn dice "dolores de parto" (p. 73). ¿Por qué lo hicieron? Misterio. *Wehen* puede significar dolores de parto, pero significa cualquier tipo de sufrimiento, sin tener necesariamente la connotación de nacer y renacer, de resurrección, que estaría asociada a la idea de dolores de parto, porque sufrimos al producir algo: y éste es un momento magnífico, en que estarían ustedes dispuestos a sufrir (lo cual es especialmente fácil de decir para nosotros). Benjamin acaba de estar hablando de la *Nachreife des fremden Wortes*, traducida por Zohn como "proceso de maduración", que, una vez más, es erróneo. *Nachreife* es como la palabra alemana *Spätlese* (un vino particularmente bueno, hecho de las uvas tardías, ya descompuestas), es como la novela *Nachsommer* ("verano indio") de Stifter: tiene la melancolía, la sensación de ligero agotamiento, de la vida a la que no tenemos derecho, de la felicidad a la que no tene-

mos derecho, el tiempo que ha pasado, etc. Va asociada con otra palabra que Benjamin emplea constantemente, la palabra *überleben*, vivir más allá de nuestra propia muerte en cierto sentido. La traducción no corresponde a la vida del original, pues el original está ya muerto, sino que la traducción pertenece a la otra vida del original, presuponiendo y confirmando así la muerte del original. *Nachreife* es del mismo orden, o tiene que ver con lo mismo; no es, en absoluto, un proceso de maduración, es mirar hacia atrás, a un proceso de maduración que ha terminado, y que ya no está ocurriendo. Así, si traducen ustedes *Wehen* por "dolores de parto", tendrán que traducirlo por "dolores de muerte" tanto como por "dolores de parto" y el hincapié se hace, tal vez, más en la muerte que en la vida.

El proceso de traducción , si podemos llamarlo proceso, es de cambio y de un movimiento que tienen la apariencia de la vida, pero de la vida como vida después de la vida, porque la traducción también revela la muerte del original. ¿Por qué ocurre esto? ¿Cuáles son esos dolores de muerte, posiblemente dolores de parto, del original? Es fácil, hasta cierto punto, decir lo que no es este sufrimiento. Ciertamente no son dolores subjetivos, una especie de *pathos* de un ego, una especie de manifestación de un *autopathos* que el poeta habría expresado como sus sufrimientos. Ciertamente no es esto porque, dice Benjamin, los sufrimientos que aquí se están mencionando no son, en absoluto, humanos. Ciertamente no serían los sufrimientos de un individuo o de un sujeto. También esto es muy difícil de ver para los traductores. Zohn, ante ese pasaje (suspenderé este juego de estar mostrando a los traductores, pero siempre tiene algún interés), traduce: "si se refieren *exclusivamente* al hombre" (p. 70). Benjamin dice muy claramente: *Wenn sie nicht... auf den Menschen be-*

zogen werden (p. 51), si *no* los relacionamos con el hombre. Se subraya, precisamente, que el sufrimiento que se menciona, el fracaso, no es una falla humana: por consiguiente, no se refiere a ninguna experiencia subjetiva. El original es inequívoco a ese respecto. Este sufrimiento tampoco es una clase de *pathos* histórico, el *pathos* que se puede oír en la referencia de Hartman a Benjamin como el que había descubierto el *pathos* de la historia; no es el *pathos* del recuerdo, ni esa patética mezcla de esperanza y catástrofe y apocalipsis que Hartman capta, que sin duda está presente en el tono de Benjamin, pero no tanto en lo que dice. No es el *pathos* de una historia, no es el *pathos* de lo que en Hölderlin se llama el *dürftiger Zeit* entre la desaparición de los dioses y el posible retorno de los dioses. No es este tipo de gesto sacrificial, dialéctico y elegiaco, por medio del cual contemplamos al pasado como un periodo que se ha perdido, y que luego nos da la esperanza de otro futuro que pueda ocurrir.

Las razones de este *pathos*, de este *Wehen*, de este sufrimiento, son específicamente lingüísticas. Son planteadas por Benjamin con considerable precisión estructural lingüística; tanto es así que, si tropiezan ustedes con una palabra como "abismo" en el pasaje acerca de Hölderlin, en que se dice que Hölderlin cae en el abismo del lenguaje, deberán comprender la palabra "abismo" en el sentido técnico, no patético, en que hablamos de una estructura de *mise en abyme*, el tipo de estructura por medio de la cual es claro que el texto mismo se vuelve ejemplo de lo que ejemplifica. El texto acerca de la traducción es, a su vez, una traducción, y la intraducibilidad que menciona acerca de sí mismo habita su propia textura y habitará en todo aquel que a su vez tratará de traducirla. Ahora estoy tratando de hacerlo, y fracasando. El texto es intraduci-

ble; fue intraducible para los traductores que trataron de hacerlo, fue intraducible para los comentadores que hablan acerca de él, es un ejemplo de lo que afirma, es una *mise en abyme* en el sentido técnico, un cuento dentro del cuento que fue su propio planteamiento.

¿Cuáles son las razones lingüísticas que permiten a Benjamin hablar de un sufrimiento, de una desarticulación, de una escisión de toda obra original, o de toda obra en la medida en que tal obra es una obra de lenguaje? Al respecto, Benjamin se muestra muy preciso, y nos ofrece lo que, en unos cuantos renglones, equivale a una teoría completa del lenguaje. La disyunción está, ante todo, entre lo que él llama *das Gemeinte*, lo que es significado, y el *Art des Meinens*, el modo en que el lenguaje significa; entre *logos* y *lexis*, si quieren ustedes: lo que significa cierto planteamiento y la forma en que tal planteamiento pretende significar. Aquí las dificultades de los traductores son un poco más interesantes, pues incluyen conceptos filosóficos que son de cierta importancia. Gandillac, filósofo que conoce la fenomenología y que escribe en un periodo en que la fenomenología es la presión filosófica preponderante en Francia, lo traduce como *visée intentionelle* (p. 272). La forma en que hoy traduciríamos al fráncés *das Gemeinte* y *Art des Meinens* sería por medio de la distinción entre *vouloir dire* y *dire*: "querer decir", "decir". Zohn traduce por el "objeto intentado" y el "modo de intención" (p. 74). Hay aquí una suposición fenomenológica, y Gandillac pone una nota de pie de página que se refiere a Husserl: ambos presuponen que el significado y el modo en que se produce el significado son actos intencionales. Pero el problema es precisamente que, aun cuando la función significante es sin duda intencional, no es cierto en absoluto, *a priori*, que el modo de significar, el modo en que yo

significo, sea intencional en algún aspecto. El modo en que yo puedo tratar de significar depende de propiedades lingüísticas que no sólo [no] son hechas por mí, porque yo dependo del lenguaje tal como existe para los recursos que estaré utilizando y, como tal, no es hecho por nosotros como seres históricos, tal vez no sea ni siquiera hecho en absoluto por seres humanos. Benjamin dice desde el principio que no es seguro que el lenguaje sea humano, en algún sentido. Equiparar el lenguaje con la humanidad –como lo hizo Schiller– es algo que está en entredicho. Si el lenguaje no es necesariamente humano –si obedecemos la ley, si funcionamos dentro del lenguaje y puramente en términos del lenguaje– no puede haber intención. Puede haber una intención de significado, pero no hay una intención en el modo puramente formal en que utilizamos el lenguaje independientemente del sentido o del significado. La traducción, que coloca intencionalidad en ambos bandos, tanto en el acto de significar como en el modo en que significamos, pierde de vista un punto filosóficamente interesante: pues lo que está en juego es la posibilidad de una fenomenología del lenguaje, o del lenguaje poético, la posibilidad de establecer una poética que en algún sentido fuese una fenomenología del lenguaje.

¿Cómo hemos de interpretar esta discrepancia entre *das Gemeinte* y *Art des Meinens*, entre *dire* y *vouloir-dire*? El ejemplo que pone Benjamin es la palabra alemana *Brot* y la palabra francesa *pain*. Para significar "pan" cuando necesito nombrar el pan, tengo la palabra *Brot*, de modo que la forma en que la significo es utilizando la palabra *Brot*. La traducción revelará una discrepancia fundamental entre la intención de nombrar *Brot* y la palabra *Brot* misma en su materialidad, como recurso de significado. Si oyen decir *Brot* en este contexto de Hölderlin, quien tan

a menudo es mencionado en este texto, yo oigo *Brot und Wein* necesariamente, que es el gran texto de Hölderlin que está tan presente en esto: qué en francés se vuelve *pain et vin*. "Pan y vino" es lo que se consigue gratuitamente en un restaurante, en un restaurante barato en que ya está incluido, por lo que *pain et vin* tiene connotaciones muy diferentes de *Brot und Wein*. Trae a la mente el *pain français, baguette, ficelle, bâtard*, todas esas cosas: ahora, yo oigo en *Brot*, "bastardo". Esto trastorna la estabilidad de lo cotidiano. Yo estaba muy feliz con la palabra *Brot* que oigo como indígena, porque mi lengua materna es el flamenco y en él decimos *brood*, como en alemán, pero si yo tengo que pensar que *Brot [brood] y pain* son lo mismo, ello me perturba mucho. En inglés está muy bien, porque *bread* está bastante cerca de *Brot [brood]*, pese a que también *bread* se dice por dinero, lo que tiene sus problemas. Pero la estabilidad de mi pan cotidiano, de mi pan diario, los tranquilizadores aspectos cotidianos de la palabra *bread*, *daily bread*, quedan perturbados por la palabra francesa *pain*. Lo que quiero decir es trastornado por el modo en que significo, el modo en que es *pain*, el fonema, el término *pain*, que tiene su propio conjunto de connotaciones que nos llevan en una dirección completamente distinta.

La mejor manera de comprender esta disyunción (para llevarla a un problema teórico más familiar) es de acuerdo con la difícil relación entre la hermenéutica y la poética de la literatura. Cuando se practica la hermenéutica, nos preocupa el significado de la obra; cuando se practica la poética, nos preocupa la estilística o la descripción del modo en que una obra significa. La cuestión es saber si estas dos son complementarias, si podemos cubrir toda la obra practicando hermenéutica y poética al mismo

tiempo. La experiencia de tratar de hacerlo muestra que tal no es el caso. Cuando alguien trata de lograr esta complementariedad, la poética siempre nos abandona y lo que siempre practicamos es la hermenéutica. Nos sentimos tan atraídos por los problemas de significado que es imposible practicar la hermenéutica y la poética al mismo tiempo. Desde el momento en que alguien empieza a dejarse envolver en problemas de significado, como yo lamentablemente suelo hacerlo, me olvido de la poética. Las dos no son complementarias, las dos pueden ser mutuamente excluyentes en cierto modo, y tal es parte del problema que Benjamin plantea, un problema puramente lingüístico.

Benjamin plantea otra versión de esto cuando habla de una disyunción entre la palabra y la oración, *Wort* y *Satz*. *Satz*, en alemán, significa no sólo oración, en el sentido gramatical, significa planteamiento: Heidegger hablará de *Der Satz des Grundes; Satz* es el planteamiento, el planteamiento más fundamental, el significado –la palabra más significativa–, en tanto que palabra es asociada por Benjamin con *Aussage*, el modo en que se declara, como agente aparente de la declaración. *Wort* significa no sólo el agente de la declaración como unidad lexical, sino también como sintaxis y como gramática: si ven una oración como sus palabras, la ven no sólo como palabras particulares sino también como las relaciones gramaticales que hay entre esas palabras. Así, para Benjamin, la cuestión de la relación entre palabra y oración se vuelve la cuestión de la compatibilidad entre gramática y significado. Lo que se está poniendo en entredicho es precisamente la compatibilidad, que damos por sentada en toda una serie de investigaciones lingüísticas. ¿Son compatibles entre sí la gramática (palabra y sintaxis), por una parte, y el significado (como culmina en la *Satz*), por otra

parte? ¿Conducen la una a la otra, apoya la una a la otra? Benjamin nos dice que la traducción pone en entredicho tal convicción, porque, afirma, desde el momento en que una traducción es realmente literal, *wörtlich*, palabra por palabra, el significado desaparece por completo. El ejemplo son, una vez más, las traducciones de Sófocles debidas a Hölderlin, que son absolutamente literales, palabra por palabra, y que por ello son totalmente ininteligibles; lo que resulta es completamente incomprensible, anula completamente la oración, la *Satz* de Sófocles, que se va por completo. El significado de la palabra se va (como lo vimos, una palabra como *Aufgabe*, que significa tarea, también significa algo completamente distinto, de modo que la palabra se nos escapa), y no hay manera gramatical de controlar este desliz. También hay un completo desliz de significado cuando el traductor sigue la sintaxis, cuando escribe literalmente, *wörtlich*. Y, en cierto grado, un traductor tiene que ser *wörtlich*, tiene que ser literal. Lo mejor es comparar el problema con la relación entre la letra y la palabra: la relación entre palabra y oración es como la relación entre letra y palabra, a saber, la letra carece de significado en relación con la palabra, es *asemos*, es sin significado. Cuando deletreamos una palabra, decimos cierto número de letras sin significado, que luego se unen en la palabra, pero, en cada una de las letras, la palabra no está presente. Unas y otras son absolutamente independientes entre sí. Lo que aquí se está nombrando como la disyunción entre gramática y significado, *Wort* y *Satz*, es la materialidad de la letra, la independencia, o la manera en que la letra puede perturbar el resultado ostensiblemente estable de una oración e introducir en ella un desliz por medio del cual desaparece ese significado, se desvanece, y por medio del cual se pierde todo control del significado.

Así tenemos, primero, una disyunción en el lenguaje entre la hermenéutica y la poética; tenemos una segunda entre la gramática y el significado, y, por último, tendremos una disyunción, nos dice Benjamin, entre el símbolo y lo que está siendo simbolizado, disyunción al nivel de los tropos entre el tropo como tal y el significado como poder totalizante de sustituciones tropológicas. Hay una disyunción similar e igualmente radical entre lo que los tropos (que siempre implican totalización) transmiten en términos de totalización y lo que los tropos realizan tomados en sí mismos. Ésta parece ser la dificultad principal de ese texto en particular, porque el texto está lleno de tropos, y selecciona tropos que transmiten la ilusión de totalidad. Parece recaer en los errores tropológicos que denuncia. El texto emplea constantemente imágenes de semilla, de maduración, de armonía, emplea la imagen de la semilla y la cáscara (*l'écorce et le noyau*), que parece derivada de analogías entre la naturaleza y el lenguaje, mientras que constantemente se está haciendo la afirmación de que no hay tales analogías. Del mismo modo que la historia no debe comprenderse como una analogía con la naturaleza, los tropos no deben basarse en semejanzas con la naturaleza. Pero ésta es precisamente la dificultad y el desafío de ese texto particular. Cada vez que Benjamin usa un tropo que parece transmitir un cuadro de significado total, de adecuación completa entre figura y significado, una figura de sinécdoque perfecta en que el tropo parcial expresa la totalidad de un significado, Benjamin manipula el contexto alusivo dentro de su obra de tal modo que el símbolo tradicional es desplazado de una manera que hace actuar la discrepancia entre símbolo y significado, en lugar de la aquiescencia entre ambos.

Un ejemplo notable de esto es la imagen del ánfora:

> Los fragmentos de un vaso que van a pegarse deben coincidir entre sí hasta en los menores detalles, aunque no necesitan parecerse uno a otro. Del mismo modo, una traducción, en lugar de asemejarse al significado del original, debe incorporar amorosamente y con detalle el modo de significación del original, haciendo así que original y traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor, así como los fragmentos son parte de un vaso. Por esta misma razón, la traducción debe, en gran medida, contener su deseo de comunicar... (p. 78).

Según esta imagen, hay un lenguaje original, puro, del que cualquier obra particular no es más que un fragmento. Ello estaría muy bien, siempre que, por medio de tal fragmento, pudiésemos encontrar acceso, nuevamente, a la obra original. La imagen es la de un vaso, del cual la obra literaria sería un fragmento, y luego la traducción es un fragmento de ésta. Se reconoce que la traducción es un fragmento; pero si la traducción se relaciona con el original como se relaciona un fragmento, si la traducción reconstruyera el original como tal, entonces –aunque no se le asemeje, pero coincida con él perfectamente (como en la palabra *symbolon*, que afirma el acoplamiento de dos piezas o dos fragmentos)–, entonces podemos considerar que cualquier obra particular es un fragmento del lenguaje puro, y entonces, en realidad, el planteamiento de Benjamin sería un pensamiento religioso acerca de la unidad fundamental del lenguaje.

Sin embargo, Benjamin nos ha dicho que el símbolo y lo que éste simboliza, el tropo y lo que parece representar, no corresponden. ¿Cómo hacer compatible esto con un planteamiento como el que se ha hecho aquí? Un artículo de Carol Jacobs, intitulado *The Monstrosity of Translation*, que apareció en *Modern Language Notes*, trata este pasaje de un modo que me parece asombrosamente preciso y

correcto. En primer lugar, Carol Jacobs tiene conciencia del significado cabalístico del texto, al referirlo a Gershom Scholem quien, al escribir acerca de este texto, relaciona la figura del ángel con la historia del *Tikun* de la Cábala luriánica:

> Sin embargo, al mismo tiempo, Benjamin tiene en mente el concepto cabalístico de *Tikun*, la restauración y reposición mesiánica que hace embonar y restaura el original Ser de las cosas, destrozado y corrompido en la "Ruptura de los vasos", y también [el ser original de] la historia.

Comenta Carol Jacobs:

> Scholem habría podido remitirse a *Die Aufgabe des Übersetzers*, en que la imagen del vaso roto desempeña un papel más directo... Y sin embargo, donde Zohn sugiere que una totalidad de los fragmentos queda así unida, Benjamin insiste en que el resultado final sigue siendo "una parte rota".[5]

Todo lo que tienen que hacer ustedes para ver esto, es traducir correctamente, en lugar de traducir como Zohn –quien puso muy claro este difícil pasaje– pero que, en el proceso de aclararlo, le hace decir algo totalmente distinto. Dijo Zohn: "Los fragmentos de un vaso que van a pegarse, deben embonar unos con otros hasta en el más pequeño detalle". Benjamin dijo, traducido palabra por palabra por Carol Jacobs, "los fragmentos de un vaso, para ser *articulados* en unión" –que es mucho mejor que "pegarse", que tiene una concreción totalmente fuera de lugar– "deben *seguirse* unos a otros hasta en el más pequeño detalle", que no es lo mismo que embonar. Lo que

[5] Carol Jacobs, "The Monstrosity of Translation", *Modern Language Notes*, vol. 90 (1975), p. 763, nota 9.

ya está presente en esta diferencia, es que tenemos *folgen*, no *gleichen*, no embonar. Tenemos una pauta metonímica, sucesiva, en que las cosas se siguen, en lugar de una pauta metafórica unificadora en que las cosas se vuelven una sola por medio de semejanza. No embonan unas en otras, se siguen unas a otras; ya son metonimias, y no metáforas; como tales, ciertamente están trabajando menos hacia una totalización tropológica convincente que si utilizamos el término "embonar".

Pero las cosas se vuelven más complicadas, o más deformadas, en lo que sigue:

> Así, en lugar de hacerse similar al significado, al *Sinn* del original, la traducción debe, antes bien, amorosamente y con detalle, en su propio lenguaje, formarse a sí misma, de acuerdo con la manera del significado [*Art des Meinens*] del original, para hacer ambos reconocibles como las partes rotas del lenguaje mayor, así como los fragmentos son las partes rotas de un vaso.

Esto es totalmente distinto de decir, como lo dice Zohn:

> Del mismo modo una traducción, en lugar de asemejarse al significado del original, debe incorporar amorosamente y con detalle el modo de significación del original, haciendo así que el original y la traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor, así como los fragmentos son parte de un vaso.

"Así como los fragmentos son parte de un vaso" es una sinécdoque; "así como los fragmentos", dice Benjamin, "son las partes *rotas* de un vaso"; como tal, no está diciendo que los fragmentos constituyen una totalidad, dice que los fragmentos son fragmentos, y que siguen siendo esencialmente fragmentarios. Se siguen unos a otros, metonímicamente, y nunca constituirán una totalidad. Esto me recuerda un ejemplo que oí, presentado por el filósofo

francés Michel Serres, de que se aprende acerca de fragmentos lavando los platos. Si alguien rompe un plato, éste se rompe en fragmentos, pero ya no se pueden romper más los fragmentos. Ésta es un visión optimista, positiva y sinecdóquica del problema de los fragmentos, porque aquí los fragmentos pueden integrar un todo, y no se pueden romper los fragmentos. Lo que tenemos aquí es una fragmentación inicial; cualquier obra es totalmente fragmentada en relación con esta *reine Sprache*, con la cual no tiene nada en común, y cada traducción es totalmente fragmentada en relación con el original. La traducción es el fragmento de un fragmento, es romper el fragmento – así como el vaso continúa rompiéndose, constantemente– y nunca lo reconstruye; no había un vaso para empezar, o no tenemos conocimiento de este vaso, o no tenemos conciencia ni acceso a él, de modo que, para todos los fines y propósitos, nunca ha habido uno.

Por tanto, la distinción entre símbolo y simbolizado, la no adecuación del símbolo a un simbolizado roto, el carácter no simbólico de esta adecuación, es una versión de los otros, e indica que la retórica no es digna de confianza como sistema de tropos que sería productivo de un significado. El significado siempre es desplazado con respecto al significado que idealmente intentaba: este significado nunca se alcanza. Benjamin enfoca la cuestión en términos de la aporía entre libertad y fidelidad, la cuestión que ronda el problema de la traducción. ¿Debe la traducción ser fiel, o debe ser libre? En bien de la pertinencia idiomática del lenguaje que es el blanco, debe ser libre; por otra parte, tiene que ser fiel, hasta cierto punto, al original. La traducción fiel, que siempre es literal, ¿cómo puede ser también libre? Sólo puede ser libre si revela la inestabilidad del original, y si revela esa inestabilidad como la

tensión lingüística entre tropo y significado. El lenguaje puro tal vez esté más presente en la traducción que en el original, pero al modo de un tropo. Benjamin, quien está hablando acerca de la capacidad del tropo para ser adecuado al significado, utiliza constantemente los tropos mismos que parecen postular la adecuación entre significado y tropo; pero los previene de un modo, los desplaza de un modo que pone el original en movimiento, que descanoniza el original, dándole un movimiento que es un movimiento de desintegración, de fragmentación. Este movimiento del original es un vagabundeo, una *errance*, un tipo de exilio permanente, si ustedes quieren, pero no es en realidad un exilio, pues no hay patria, no hay nada de donde pudiese ser exiliado. Menos que nada hay algo como una *reine Sprache*, un lenguaje puro, que no existe, salvo como disyunción permanente que habita todos los lenguajes como tales, incluyendo especialmente el lenguaje que llamamos propio. El que sería nuestro propio lenguaje es el más desplazado, el más alienado de todos.

Ahora bien, es este movimiento, este vagabundeo del lenguaje que nunca llega al blanco, el que siempre es desplazado en relación con lo que pretendía alcanzar, es este vagabundeo del lenguaje, esta ilusión de una vida que sólo es una vida ulterior, lo que Benjamin llama historia. Como tal, la historia no es humana, porque pertenece estrictamente al orden del lenguaje; no es natural, por la misma razón; no es fenomenal, en el sentido de que ninguna cognición, ningún conocimiento acerca del hombre puede derivarse de una historia que como tal es puramente una complicación lingüística; y tampoco es realmente temporal, porque la estructura que la anima no es una estructura temporal. Tales disyunciones del lenguaje sí se expresan en metáforas temporales, pero sólo son metáforas. Por

ejemplo, la dimensión de futuridad, que está presente en él, no es temporal, sino que es el correlativo de la pauta figural y del poder disyuntivo que Benjamin localiza en la estructura del lenguaje. La historia, como la concibe Benjamin, ciertamente no es mesiánica, ya que consiste en la rigurosa separación y la actuación de la separación entre lo sagrado y lo poético, la separación de la *reine Sprache* y del lenguaje poético. La *reine Sprache*, el lenguaje sagrado, no tiene nada en común con el lenguaje poético; el lenguaje poético no se asemeja a él, el lenguaje poético no depende de él, el lenguaje poético no tiene nada que ver con él. En este conocimiento negativo de su relación con el lenguaje de lo sagrado, el lenguaje poético se inicia. Es, si se quiere, un momento necesariamente nihilista que es necesario en todo entendimiento de la historia.

Benjamin dijo esto en los términos más claros, no en este ensayo, sino en otro texto llamado "Fragmento teológico y político",[6] del cual citaré un breve pasaje como conclusión. Lo dijo con toda la claridad posible, me pareció a mí, hasta que traté de traducir ese pasaje particular, y descubrí que la lengua inglesa tiene una propiedad que hace imposible traducirlo. He aquí el pasaje:

> Sólo el mesías mismo pone un fin a la historia, en el sentido de que libera, de que cumple completamente con la relación de la historia con lo mesiánico. Por tanto, nada que sea verdaderamente histórico puede querer relacionarse por su propia volición con lo mesiánico. Por consiguiente, el reino de Dios no es el *telos* de la dinámica de la historia, no puede plantearse como su objetivo; visto históricamente, no es su objetivo sino su fin.

[6] *Cf. Illuminationen*, p. 262. Una traducción al inglés del artículo "Theologico-Political Fragment" puede encontrarse en *Reflections*, trad. Edmund Jephcott, ed. Peter Demetz (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), pp. 312-13.

Allí es donde yo tengo grandes dificultades con el inglés, porque la palabra inglesa para "objetivo" puede ser también "fin". Dicen ustedes "el fin y los medios", el objetivo y los medios por los cuales se le alcanza. Y la palabra inglesa *end* [fin] puede significar tan bien *Ziel* como puede significar *Ende*. Mi fin, mi intención. De modo que, si deseamos emplear ese idioma, la traducción se vuelve entonces: "Visto históricamente, no es su fin sino su fin", su terminación: sería perfecto inglés. Pero indicaría que la separación aquí emprendida por Benjamin está oculta en esta palabra *end* en inglés, que sustituye la palabra *end* por *aim*, las dos cosas que Benjamin nos pide mantener rigurosamente apartadas:

> No se le puede plantear como su meta; visto históricamente no es su meta sino su fin, su terminación; por consiguiente, el orden de lo profano no puede ser construido en términos de la idea de lo sacro. Por tanto, la teocracia no tiene un significado político, sino sólo un significado religioso.

Y añade Benjamin:

> Haber negado la significación política de la teocracia, haber negado la significación política de la visión religiosa, mesiánica, haber negado esto con toda la intensidad deseable, es el gran mérito del libro de Bloch, *El Espíritu de Utopía*.

Puesto que ya hemos visto que lo que aquí se llama político e histórico se debe a razones puramente lingüísticas, en este pasaje podemos reemplazar "político" por "poético" en el sentido de una poética. Pues ahora vemos que lo no mesiánico, lo no sacro, que es el aspecto político de la historia, es el resultado de la estructura poética del lenguaje, de modo que aquí político y poético son sustituidos, en oposición al concepto de lo sacro. En la medida en que semejante poética, semejante historia, es no

mesiánica, no una teocracia sino una retórica, no deja lugar a ciertas nociones históricas como la noción de modernidad, que siempre es una noción dialéctica, es decir, una noción esencialmente teológica. Recordarán que partimos de la pretensión de Gadamer a la modernidad, de acuerdo con una dialéctica que fue explícitamente asociada a la palabra "Espíritu", con la espiritualidad en el texto de Hegel. Hemos visto, y para mí es grato encontrarlo, que el propio Hegel –cuando, en la sección de la *Estética* sobre lo sublime, arraiga lo sublime en esta misma separación entre sacro y profano– está mucho más cerca de Benjamin en "La "tarea del traductor", que de Gadamer.

Acta poetica
primavera-otoño 1989

Geoffrey Hartman

El comentario literario como literatura*

(*traducción de Margarita Bojalil*)

La escuela de Derrida nos enfrenta a un problema esencial. ¿Cuáles son propiamente las relaciones entre las actividades "críticas" y las "creativas", o entre textos "primarios" y "secundarios"? En 1923, al escribir su propio ensayo sobre "La función de la crítica", T. S. Eliot acusó a Matthew Arnold de hacer una distinción demasiado abrupta entre lo crítico y lo creativo: "No toma en cuenta la importancia capital de la crítica en el trabajo mismo de creación". Por supuesto, la apreciación de Eliot se basaba parcialmente en la producción literaria francesa a partir de Flaubert y Baudelaire, incluyendo a Mallarmé, Laforgue y Valéry. Pero Eliot tiene cuidado de que su objeción contra Arnold, a favor del elemento crítico en la creación, no sea mal utilizada. "Si una parte tan grande de la creación es realmente crítica, ¿no será una gran parte de lo que se llama "literatura crítica", realmente creativa? Si es así, ¿no habrá crítica creativa en el sentido ordinario?" De esta manera, después de desatar la tormenta, Eliot trata ense-

* Este artículo es un capítulo de Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven: Yale University Press, 1980.

guida de contener el daño y negar, como Arnold, que la crítica pueda encontrar su propia justificación y ser creativa e independiente.

> La respuesta parece ser que no hay equidad. He dado por hecho, como un axioma, que la creación, la obra de arte, es autotélica, y que la crítica, por definición, debe tratar *acerca* de algo más. Por tanto, uno no puede fundir la creación con la crítica como se puede fundir la crítica con la creación. La actividad crítica se completa, de la manera más elevada y más verdadera, en una clase de unión con la creación en el trabajo del artista.

En 1956, en una plática en la Universidad de Minnesota sobre "Las fronteras de la crítica", Eliot se siente aún intranquilo acerca del potencial "creativo" en la crítica. Caracterizando su ensayo anterior como una reacción contra el tipo de crítica impresionista imperante en sus días y temiendo que ahora el tipo "explicativo" sea el predominante, Eliot concluye: "Estos últimos treinta años han sido, creo, un periodo brillante en la crítica literaria, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Hasta podría parecer, en retrospectiva, demasiado brillante. ¿Quién sabe?" ¿Cómo puede alguna cosa ser demasiado brillante? Tal reserva es neoclásica y solía dirigirse contra el exceso de ingenio, o de brillo, o de entusiasmo en el arte. Al haber ayudado a establecer, después de Coleridge, que el arte no sólo tiene una lógica propia, sino también que esta lógica no está separada de la facultad crítica –y que Matthew Arnold, quien pensaba que los poetas románticos no "sabían" lo suficiente, debería haber reconocido aún más explícitamente que el arte era una especie de crítica vanguardista–, Eliot prefiere mantenerse alejado de lo que le parece una sofisticación extrema y peligrosa. La crítica no puede ser una actividad creativa. "Uno no

puede fundir la creación con la crítica como puede fundir la crítica con la creación".

Pero esta fusión de la creación con la crítica se da en los escritos de críticos contemporáneos. Estamos en presencia de algo que, si no enteramente nuevo, ahora se ejerce metódicamente y sin el apoyo de ninguna autoridad específicamente literaria. Quiero decir que aceptamos más fácilmente la idea de un elemento creativo en el ensayo crítico, si su autor es un poeta o un novelista; entonces, su autoridad en el reino de lo creativo se extiende al de lo crítico. Así que nadie podrá negar el carácter difícil y curiosamente creativo de la prosa de Mallarmé, o la afirmación de que *La musique et les lettres* es un escrito tan interesante como un poema, quizá incluso un poema de Mallarmé. Pero Derrida no es un poeta, y ni siquiera un hombre de letras en la tradición de Mallarmé, Valéry, Malraux, Arnold y Eliot. Es un filósofo profesional de una intensidad y concentración tan grandes como las de Heidegger. No suele escribir críticas de las obras de arte más recientes o reseñar los periodos de la historia literaria. Otros exponentes de la nueva crítica filosófica, como Theodor Adorno y Walter Benjamin, tampoco son "escritores creativos", en el sentido común de la frase, aunque su labor crítica usualmente es de carácter práctico e involucra directamente la noción de tecnología, la de cultura y la de "industria de la cultura".

La cuestión básica es la de la crítica creativa: qué hacer con la "brillantez" de este fenómeno, que libera a la actividad crítica de su función positiva o de reseña, de su subordinación al objeto comentado, ya sea artefacto o tema general. La nueva crítica filosófica tiene un propósito que, aunque no autotélico, parece mantener una relación compleja e incluso traslapada tanto con el arte como con la

filosofía. Para elucidar este problema, regreso a un escritor que lo anticipa en un ensayo sobre el ensayo, coetáneo de uno de los relatos iniciales del más intelectual de los novelistas, Thomas Mann. Me refiero a "La naturaleza y forma del ensayo"[1] de Georg Lukács (1910), publicado casi al mismo tiempo que *La muerte en Venecia* de Mann.

Lukács no acepta la subordinación como rasgo definitorio del ensayo. Según él, para los grandes ensayistas, entre los que sitúa a Platón y a Montaigne, los hechos o los libros son meramente oportunidades para expresar su propia "crítica de la vida", frase que cita de Matthew Arnold, quien la había aplicado a la poesía. ¿Tiene el ensayo, entonces, nos podríamos preguntar con Lukács, y el ensayo literario en particular, una configuración propia, una perspectiva que lo aparte del dominio del conocimiento positivo (*Wissenschaft*), para darle un lugar junto al arte, pero sin confundir las fronteras entre la erudición y el arte? ¿Es cuando menos *posible* que el ensayo muestre suficiente vigor como para instituir una renovación de las ideas (*die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Leben*), sin perder su carácter de tal, distinto de la búsqueda de la filosofía científica de verdades absolutas (la *eisig-endgültige Vollkommenheit der Philosophie*)? La cuestión central, así, es la crítica, el ensayo, como obra de arte, como género artístico. *Also: die Kritik, der Essay –oder nenne es vorläufig was Du willst– als Kunstwerk, als Kunstgattung.*

Lukács está consciente de que su posición es oportuna, que surge de un movimiento de crítica impresionista, cuyos grandes exponentes, después de los inicios román-

[1] "Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper". En *Die Seele und die Formen*, traducido como *El alma y sus formas*.

cos, fueron Pater y Wilde. "El crítico como artista" es una frase que asociamos con Wilde.[2] En contra de este movimiento, una década después, I. A. Richards y otros emprendieron la búsqueda de un estudio del arte más estricto, más apegado a principios, con fundamentos teóricos y hasta "científicos". Esto ocurría al mismo tiempo que el formalismo ruso comenzaba su propia búsqueda de una definición rigurosa de "literariedad". En Inglaterra, lo que Richards había comenzado en Cambridge, pronto se vio enredado en la cuestión del "cientificismo"; y mientras que la lucha por formular una teoría de la literatura, o mínimamente los principios de la crítica, continuaba, la posición de F. R. Leavis –completamente opuesta a la teoría– y las presiones prácticas, que en Inglaterra hacen cortos los estudios literarios para los obispos y largos para los curas de provincia, complicaron, aunque de ninguna manera anularon, la cuestión tal como había sido planteada por Lukács. En la misma Alemania, la influencia de Dilthey, quien había alentado la esperanza de una ciencia de corte humanista fundada sobre su propia base teórica (*Geisteswissenschaft*), desvió la cuestión de Lukács; y en los años treinta, el mismo Lukács se uniría a la búsqueda de una ciencia de la literatura por el lado del marxismo.

Regresemos al asunto original: el *status* del ensayo en la exposición de Lukács de 1910. Uno siente que Lukács no está hablando del ensayo solamente, sino también de la tendencia interna de todo discurso reflexivo, autocrítico. Es posible que, de hecho, su comprensión de la relación del ensayo con la dialéctica y, así, de una forma litera-

[2] Véase "The Critic as Artist" en *Intentions* (1891) de Wilde, y el excelente ensayo de Richard Ellman, "The Critic as Artist as Wilde" que introduce su selección de Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde.*

ria con la filosofía, estuviera mediada por el *Plato and Platonism* (1893) de Walter Pater. Por un giro peculiar en la historia del intelecto, Lukács parece considerar a los románticos alemanes, y especialmente a Hegel, a través de la concepción de Pater de la conversación socrática, misma que –vista en retrospectiva– ahora nos parece sospechosamente semejante a una versión idealizada de las asesorías tipo Oxford.[3] "El diálogo platónico", afirma Pater, "en su concepción, en sus aciertos peculiares, es esencialmente un ensayo que toma ocasionalmente la forma de poesía filosófica anterior, el poema en prosa de Heráclito". Pater distingue el tratado del ensayo, diciendo que el primero es un instrumento de la filosofía dogmática que comienza con un axioma o definición, mientras que "el ensayo o diálogo... como instrumento de la dialéctica, no concluye en eso necesariamente; como ese largo diálogo con uno mismo, ese proceso dialéctico puede ser coextensivo con la vida. En realidad, hace poco más que aclarar el terreno o la atmósfera de la *tabula* mental". La ironía socrática también comparte esta "índole tentativa de la dialéctica, de la pregunta y la respuesta como método de descubrimiento, de enseñanza y aprendizaje, en una palabra, de la posición del ensayista filosófico".

Estas intuiciones las desarrolla Lukács a su manera.

[3] En tanto que la discusión de Pater de la dialéctica en el capítulo 7 contiene comentarios sólidos acerca del método como una travesía o un diálogo interminable, que siempre lo lleva a uno un paso más allá hacia el ideal de un único acto imaginativo que intuiría "todas las transiciones de una larga conversación... todos los aparentemente opuestos puntos de vista de todos los participantes a un tiempo" (*cf.* la evocación de una "galería de espíritus" al final de la *fenomenología* de Hegel, así como la concepción de Bajtín de la "polifonía"), también le resta vigor al empuje anagógico de Hegel o de Platón, con afirmaciones que sugieren una pedagogía de sala de retiro: "Si uno, si Sócrates, parecía convertirse en maestro de otro, no era sino a través de pensarse él mismo al andar ese difícil camino que cada quien debe en realidad proseguir por sí mismo, no importa qué tan llena de ocasiones felices para el despertar del conocimiento latente estuviera esa camaradería".

Sostiene que, en tanto que el modo trágico de la existencia se ve coronado por su fin, en un modo ensayístico, todo –incluso el final– es siempre arbitrario o irónico, la pregunta única se disuelve entre muchas e incluso las interrupciones llamadas externas, en oposición a las internas, ayudan a mantener las cosas abiertas. La naturaleza conscientemente ocasional del ensayo impide la conclusividad. Lukács interpreta entonces este carácter abierto u ocasional de una manera similar, si bien distinta, a las explicaciones contemporáneas de tipo semiótico inspiradas en el lenguaje. Lukács dice que este carácter es idealmente (y estamos ante un punto de vista modelado por el idealismo alemán) una contraparte, quizás un contrapunto, del anhelo del misticismo por alcanzar absolutos. Que un crítico hable de absolutos sólo al reseñar pinturas o libros se considera una profunda ironía. *Ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber.* ("El crítico se acomoda irónicamente a esta minuciosidad, a la eterna minuciosidad de la más profunda labor de pensamiento *vis à vis* la vida").

¿Cómo debemos entender tan extraña afirmación? Lukács, por supuesto, heredó de los románticos alemanes este concepto extendido de la ironía. En *El alma y sus formas*, hay un diálogo sobre Laurence Sterne que nos recuerda en muchos aspectos a Friedrich Schlegel. La ironía, en cualquier caso, tanto en Lukács como en el romanticismo alemán, y quizás en Sterne, es una especie de demonio familiar, una compulsión domesticada, la voluntad de verdad o incluso el demonio del saber absoluto transformado por la magia del arte en algo cercano a una gracia humana y socializante. La forma del ensayo es un pariente secreto del "fragmento" romántico: asume su carácter ocasional,

no lo rebasa; sin embargo, despoja a lo accidental y contingente de ese toque de gratuidad que la mente siempre está tentada a negar o, al menos, a mistificar. Toda oportunidad sirve para conformar al ensayista como al predicador tipológico, pero de una manera puramente secular. Este idealismo, no trágico, no religioso, podría hacer que el ensayista tomara como su emblema una fórmula famosa ligeramente alterada: *Der liebe Gott steckt –ironisch– im Detail.*

Ésta sigue siendo nuestra situación hoy en día. Quizá lo es aún más con el influjo de libros, artefactos y pseudoeventos. Mantenerse al día significa convertirse en víctimas del flujo, a menos que nos sostenga un idealismo irónico de este tipo. Lukács no indica, sin embargo, si puede darse esta clase de ironía. Afirma, por una parte, que el ensayista moderno, comparado con Platón y otros, ha perdido terreno, ya que cada escritor debe ahora formular sus parámetros críticos a partir de sí mismo y, por la otra, que el ensayo no ha evolucionado lo suficiente para alcanzar su destino en cuanto forma: la independencia genuina de propósitos ingenuamente representacionales –didácticos, moralistas, subordinados a la reseña. La misma "frivolidad" del estilo que muchas veces se integra al ensayo en el periodo moderno, se ha tomado como un indicador de esta situación exacerbada que obliga al crítico a "representar" o "reseñar" un artefacto, cuando en realidad está interesado en una *idea* trascendente. Ésta es, fundamentalmente, la idea de la ficción (*Dichtung*) como algo más importante y más grande que todas las posibles ficciones; y el crítico, a su manera irónica y casual, está exclusivamente al servicio de esa idea. No es probable, por lo tanto, que se implique en polémicas o juicios puntillosos: el hecho de que lleve consigo la "atmósfera de la idea" de-

bería bastarle para emitir un juicio sobre la obra de arte en lo particular –para liberarla de toda sabiduría falsa, obsoleta o parcial.

Precisamente cuando estamos a punto de dejarlo de lado por el idealismo que exorcizó más tarde, Lukács propone una definición seminal y muy práctica. El crítico ensayista, añade, no puede por sí mismo materializar la idea. Él la anuncia, despierta nuestra sensibilidad hacia ella, pero no va más allá de ser su precursor. *Er ist der reine Typus des Vorläufers. Vorläufer*, literalmente "pre - cursor", "antecesor", tiene una resonancia en alemán que se pierde fácilmente en la traducción. Esta resonancia puede ser restaurada si la traducimos como "provisional", el que anticipa, pero queda como umbral, como un Moisés o un Juan Bautista. No puede llevarnos más allá del penúltimo peldaño. En un párrafo firme, Lukács delimita estrictamente la dignidad del ensayo: *Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den Kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegenstellen, kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung, sein starkestes Erreichen, wenn die grosse Ästhetik gekommen ist.* ("El ensayo puede insistir callada y orgullosamente en su carácter fragmentario, en oposición a las perfecciones menores de la precisión científica o a la intensidad impresionista, pero su logro más sólido será impotente cuando la gran estética haya llegado").

Confieso que el ensayo de Lukács sobre el ensayo me atrae mucho. Mucho de la vida intelectual contemporánea consiste en leer estas formas de usos múltiples, estos ampulosos monstruos en miniatura que, como ciertos espíritus malignos, no son sino demasiado serviciales. Lukács, además, es tan plástico como Kant o Schiller cuando for-

mula distinciones, a cada una de las cuales les adjudica su propia dignidad. Nunca queda enredado en las categorías. Incluso cuando ha definido el ensayo como algo intrínsecamente dedicado a la obsolescencia, como un preludio o propedéutico a *die grosse Ästhetik* (Lukács completará la suya en los años sesenta), le asigna también un valor existencial independiente.

Aunque el ensayo como *parergon* seguramente será asimilado por el sistema como en el caso de Schopenhauer, sin embargo, tales *parerga* o *Beispiele* muestran al sistema como una entidad viviente, en evolución (*seine Verwachsenheit mit dem lebendigen Leben*). Así que, en cierto sentido, están para siempre allí, *al lado* del sistema. Pater rescató "la dialéctica" de los filósofos y la revistió de una forma cuyo método o ruta era sinuosa, pero Lukács, más explícitamente que Pater, atribuye la forma del ensayo tanto a la ironía como al deseo (*Sehnsucht*), a un hacer infinito doble, complementario o contrario. El ensayo vive a partir de un deseo que tiene un en-sí, que es más que algo que espera meramente ser completado y desplazado por el saber absoluto. Al terminar de leer a Lukács, tenemos la extraña impresión de que su *exemplum* ha actualizado el problema por completo. Esta carta "real" a un amigo, Leo Popper, fechada formalmente "Florencia, octubre de 1910", es mucho más que un prefacio-carta a un libro de ensayos, incluso más que un ensayo: es un "poema intelectual", como A. W. Schlegel llamó a los ensayos de Hemsterhuis. Delimita su propia posición en la vida del intelecto pero, mientras, incorpora tanto pensamiento vivo que la reducida función de *Gericht* (juicio) se expande en forma de *Gedicht* (poema).

Si el ensayo es, sin duda, un poema intelectual, no es nada halagador observar que existen muy pocos poe-

mas de tales magnitudes en la esfera de la crítica literaria o cultural. La coexistencia precaria, en el ensayo, de una función referencial en tanto comentario, con su ambición de *ser* literatura y no sólo acerca de la literatura, da como resultado una confusión de intuición y autoafirmación idiosincrática. Muchos ensayos del siglo XIX tienen un cierto encanto, por supuesto, que los salva de este destino. Arnold o Pater o Wordsworth pueden leerse como prosa interesante, sostenida por observaciones valiosas, aun si son ocasionalmente anticuados. La fuerza de su percepción ya no nos reta, no se nos impone; al menos, ahora ya no. Pater y Arnold son ya parte del Panteón de la literatura inglesa, como el mismo Wordsworth. El ideal propuesto por Lukács es, de cualquier modo, más difícil de lograr, y es tan poco probable que se realice como un poema que debe arrastrar consigo, sin una mueca, una fuerte carga de raciocinio o de la opinión apoyada en los hechos.

Se podría calcular cuán escaso es este bien, este ensayo que es un poema intelectual, por la suposición de que, con la salvedad inicial de F. Schlegel, sólo Valéry lo logró habitualmente: uno piensa en su magistral construcción de la figura de Leonardo da Vinci o en "La poesía y el pensamiento abstracto"; ambas obras, a propósito, plantean el problema de la relación entre el pensamiento artístico y el científico. Se pueden añadir ensayos tales como el de Ortega, "Goethe desde dentro"; algunos de Freud o de Heidegger son también construcciones de este tipo, severos poemas intelectuales.

Pero ni Valéry, ni Ortega, ni Freud, ni Heidegger, se dedican usualmente a la lectura detenida de literatura o a la detenida apreciación del arte. Su noción del detalle, cuando se trata del arte, es mucho menos exigente, y su

exposición menos sustanciosa que la nuestra. El ensayo crítico hoy en día, para ser considerado como tal, debe incluir algunos acercamientos: de hecho tiende a proceder por cambios de perspectiva (como en algunas clases de arte secuencial o de poesía concreta) que exponen la falta de homogeneidad de los datos a la mano, la arbitrariedad de los nudos que atan la obra en una apariencia de unidad. Los acercamientos no están allí meramente para ilustrar o reforzar una supuesta unidad, sino para mostrar qué simplificaciones o procesos institucionales son necesarios para lograr cualquier clase de visión unitaria y consensual del objeto.

El proceso de institucionalización, o la normalización llamada "realidad objetiva", es lo que se enfoca, aunque no siempre, para subvertirla. La subversión puede ser una meta, como en mucho de la crítica vanguardista; sin embargo, hoy en día, en general, esa crítica, ya sea en la forma de arte radical o comentario de avanzada, busca deshacerse de la ingenuidad de la formalización antes que poner en tela de juicio su necesidad. No hay manera, por supuesto, de evitar la desilusión cuando lo que hemos considerado que es naturaleza, se desenmascara como retórica, o idealismo, o segunda naturaleza –cuando vemos que las andaderas se conservan en la madurez y se convierten en lazos y hasta en cadenas, temblamos un poco, en el mejor de los casos. El ensayo crítico es crítico: se nos permite sobrevivir, pero no materializar nuestras ilusiones.

Una curiosa inversión puede ocurrir entonces en el mundo de las letras. Muchas veces, los poemas parecen ser menos exigentes que los ensayos. Para ser exacto, los poemas, especialmente en nuestros días, están ahí como marcas de identidad, escritos, porque escribir es parte de

la heráldica contemporánea de la identidad. Muchos escritores leen sólo para poder escribir, no para descubrir si es necesario que añadan su testimonio. Lo mismo puede valer para los ensayistas. Sin embargo, me parece que los ensayos de los profesionales más intelectuales del arte de la crítica literaria o filosófica, presentan al lector mayores exigencias: le exigen leer, y no para escribir; hasta llegan a hacer el texto un poco más difícil de entender y lo visible un poco más difícil de ver. Aumentan, más que aligeran, la carga de la tradición, de una manera antievangélica y deprimente.

Aunque se distinguen menos en cuanto a su decoro, muchos ensayos son, hoy en día, más rigurosos que la prosa "familiar" que intentaba, en el siglo pasado, expandir la familia de lectores. Hazlitt lo hace a uno sentir igual, o diferente sólo en grados, a Wordsworth. Y en tanto que este *ethos* democrático (que Wordsworth compartía) sigue siendo válido, la virulencia de movimientos nacionalistas y separatistas nos ha enseñado cuán peligroso es asumir parámetros comunes, o un contacto directo. La labor involucrada en comprender algo ajeno o disidente, sin colonizarlo ni volverse uno mismo un transvestista cultural, se nos ofrece como la realidad, la otredad que debe confrontarse.[4]

Puede muy bien ser que algunos de los críticos difíciles de quienes hablo (ya sea Adorno, o Blackmur, o Derrida) sean poetas frustrados, y esto puede aducirse en contra de ellos; pero están frustrados porque se dan cuenta de

[4] El propio Hazlitt, un destacado disidente político, insiste ferozmente en la diferencia entre la grandeza de un escritor como escritor y su quehacer político (véase, por ejemplo, el final de su ensayo sobre Sir Walter Scott en *The Spirit of the Age*, 1825). Su propia filosofía política da por sentado, sin embargo, no sólo un público amplio, como el del periodismo moderno, sino también un público cuya cultura y politización pudieran armonizarse.

la disciplina y el conocimiento involucrados, y no quieren sólo explotar el pasado. Aunque no están paralizados por la pesada tarea de emular a los maestros del pasado o a tradiciones ajenas, saben que la cultura ha progresado muchas veces a través de la *contaminación*; y esto produce una angustia y un autoescrutinio que lleva a la recuperación vacilante de lo que Northrop Frye ha llamado prematuramente "la escritura secular".[5]

Frye sugiere que el arte se vuelve secular al ser recuperado; pero debo añadir: ¡ay de aquel de quien procede esta recuperación! Él puede profanar la tradición, así como el Nuevo Testamento corre el riesgo de profanar el Viejo, al darle una universalidad que a un tiempo redime y abarata el elemento bárbaro, esto es, etnocéntrico.

Como Lukács en su fase premarxista, Frye coloca el ensayo crítico más cerca del *Gedicht* que del *Gericht*. También para él, la "atmósfera de la idea", y no una verdad imperiosa o ideológica, cambia nuestra conciencia del hecho o el artefacto. Hay cierta ansiedad concerniente al pasado en Frye, pero principalmente una negación a angustiarse por el futuro y, de esa manera, sobredefinirlo. "Recrear el pasado y traerlo al presente", escribe, "es sólo la mitad de la operación. La otra mitad consiste en traer al presente algo que es potencial o posible, y que en ese sentido pertenece al futuro". No obstante, es difícil saber qué es lo que Frye quiere decir con lo "potencial" o "posible", a menos que sea precisamente ese elemento sagrado e indómito, el "elemento del cumplimiento del deseo en el romance", que tantas veces tiene un fundamento etnocéntrico, y que el arte opone a sí mismo, como a cualquier institucionalización.

[5] *The Secular Scripture* (1976). Mi última cita proviene de esta obra.

Aquí ciertamente hay un "enlace" que hace al ensayo crítico ser severo y esencial al mismo tiempo, y más que un recurso al servicio del tiempo. Está siempre, a la vez, a tiempo y a destiempo: está en la misma intersección de lo que se percibe como un pasado que debe llevarse hacia delante y como un futuro que debe mantenerse abierto. En el idealismo de Lukács, como en el de Frye, el elemento futurístico es el "deseo", o lo que sea que alimente el desear y que no alcance la satisfacción. Cuando se institucionaliza, este deseo produce la superstición; en libertad, produce una ironía frívola o desinteresada.

Es mero sentido común, entonces, poner al ensayo crítico del lado de la ironía, pero esto puede resultar más defensivo que correcto. Lo que yace más allá de la satisfacción del deseo o del principio del placer no es la ironía, sino una oculta fuerza impulsora que Freud se aventuró a llamar el dominio de la realidad. La carrera de Lukács como crítico vira dialéctica y quizás diabólicamente hacia un dominio de la realidad en el que el deseo, la satisfacción del deseo y la ironía formal tienen sólo un papel secundario. El proceso de incorporar lo que sigue violando la propia identidad –quiero decir en el nivel del conflicto o el intercambio cultural– puede quedar más allá del espectro de valores asociados con palabras tales como *placer, gusto, urbanidad, ironía, adaptación.* Este más allá puede convertirse en el dominio del ensayo literario, tanto más urgente y severo sea su propósito.

"Siempre me divierte", dice Wilde típicamente, "la tonta vanidad de esos escritores y artistas de nuestros días que parecen imaginar que la función primordial del crítico es parlotear acerca de su obra de segunda". El problema es qué hacer con la obra de primera, o con aquella que es lo

suficientemente grande como para reducir todo comentario crítico a mero parloteo.

En la crítica, la tradición inglesa es parloteo sublimado, pero también está animada por su feroz habilidad para poner en entredicho cualquier reputación. Hasta Shakespeare tuvo que ser puesto a salvo alguna vez, y Milton se ha vuelto a colocar en su pedestal negativo después de Leavis. Este poder de afectar las reputaciones es formidable, y muestra que la crítica tiene una propensión no reconocida a la inversión, que es cuasidemoniaca y que la coloca cerca de la primacía del arte. Esta propensión, por supuesto, puede descartarse como pecado de envidia: como una ambición de primacía como la de Satanás o Yago. Sin embargo, como observaba Lukács, *hay* algo de irónico acerca de la propia subordinación del crítico a la obra comentada. En el mejor de los casos, sigue poniendo a prueba esa obra, esa aparente grandeza, y a fuerza de dudas, a través del entusiasmo, la hace más patente ante nosotros. El crítico representa a veces el papel de acusador y a veces el de Dios. Una crítica juiciosa, más que judicial, no es necesario decirlo, no emitirá un veredicto simple: como la del doctor Johnson, mostrará al mismo tiempo las virtudes y defectos, los puntos fuertes y las fallas. Pero también puede asustarnos al abrir una brecha —o al abrir la posibilidad de la transvaloración— en casi cada valor dado. Incluso la ironía romántica, entonces, parece incapaz de digerir la ligereza de Wilde. "El hecho de que un hombre sea un envenenador no atenta contra su prosa."

Wilde se refiere, por supuesto, a un envenenador en la vida real, como Thomas Wainewright.[6] Pero, ¿podemos

[6] Véase "Pen, Pencil and Poison", en *Intentions*.

evitar pensar, al mismo tiempo, en el veneno o inmoralidad que pueden albergarse en el arte y que hicieron que Platón comparara una cierta clase de retórico con un cocinero peligroso? Wilde abre una brecha entre la moralidad y el arte, paralela a aquella entre religión y moralidad en ciertos pronunciamientos de Cristo o, en tal caso, de Blake y Kierkegaard. Este paralelo puede crear una fuerte presión sobre el arte, como Eliot temía; también puede presionar demasiado al crítico, que sabe que los venenos pueden ser remedios.[7]

Sin embargo, a partir de Wilde (con la anticipación de Poe y Baudelaire), la teoría del arte se ha esforzado por entender al artista maldito, incluso al artista criminal, no como un fenómeno empírico o social, sino como una ficción que permita a la teoría revelar las profundidades problemáticas de la *persona* y la *intención*.[8] Wilde separa la cara de la máscara, en tanto que la teoría moderna de la *persona* trata de reparar la brecha. Sin embargo, el problema de una intención demasiado borrosa para ser reconocida aún nos vence; y por esa razón Derrida sugiere que sustituyamos la palabra autor por la de *sfeinctor*.

No es por accidente, entonces, que Derrida se interese en Genet y el "precioso veneno" de su estilo. *Glas*, de Derrida, un trabajo en el que el comentario llega a ser literatura al entretejer el discurso filosófico, la elaboración figurativa y la crítica literaria, comienza una columna con la evocación de un *Rembrandt déchiré* hecha por Genet. Pero el tema de la pintura desgarrada (o sea, el manus-

[7] *Cf.* "La pharmacie de Platon", en *La dissémination*.

[8] Convergen en este punto el problema de la intención en un contexto secular y el mismo problema en un contexto sagrado. Las interpretaciones de profundidad de la hermenéutica sagrada, ya sea rabínica, o patrística, o cabalística, se basan en revelaciones divinas casi *inidentificables*, i.e., *"dark with excessive bright"*.

crito) no expresa una iconoclasia alimentada por la simple oposición de la apariencia en el arte y la realidad (*Dorian Gray*), o del arte y la religión, o del arte y un pretendido absoluto. Expresa, más bien, la coexistencia insufrible, incluso traslapada, de la santidad y de lo profano en el arte. Este entrecruzamiento nos desgarra, y tomamos venganza imaginativamente desgarrándolo, o prudente e higiénicamente –por medio de una teoría crítica de *genre tranché*– negando el entrecruzamiento y separando lo demoniaco del arte de la urbanidad de la crítica, o lo discursivo del discurso literario, o la máscara de la persona, y así sucesivamente. Sin embargo, todos hemos sentido que en Henry James o en Sartre, por no mencionar a Borges, la crítica no es independiente del impulso de la ficción. La pregunta más insidiosa es si un crítico tiene valor si es solamente un crítico, si no nos pone en presencia de "ficciones críticas"[9] o no nos hace darnos cuenta de que existen en los escritos de otros.

Lo que estoy diciendo entonces –con bastante pedantería y reduciendo un asunto significativo a su efecto formal–, es que el comentario literario puede cruzar los límites y volverse tan exigente como la literatura. Es un género impredecible e inestable que no puede subordinarse, *a priori*, a su función referencial de comentar. El comentario ciertamente sigue siendo una de sus características definitorias, ya que no sería muy útil describir como "crítica" un ensayo que no reseñara de alguna manera un libro existente o alguna otra cosa. Pero el poder de la crítica para colocar las cosas en perspectiva, su fuerza de recontextualización, debería ser tal que el ensayo no

[9] *Critical Fictions* es el título del libro de Joseph Halpern sobre la crítica de Sartre (1976).

fuera considerado el complemento de algo más. Aunque la ironía descrita por Lukács puede formalmente someter el ensayo a una obra dada, debería ser posible la situación inversa, en donde este escrito "secundario" resultara ser "primario".

Hemos considerado al ensayo crítico de una manera demasiado reduccionista, así como, en la misma historia de la literatura, muchas veces encontramos tipos de ficción definidos por reglas arbitrarias de cuyo control se liberan. Recordemos también que la música instrumental, hasta antes de un cierto momento, estaba estrictamente subordinada a una función programática o textual. Después, los instrumentos se hicieron especulativos. Lo mismo se aplica a la crítica; sus instrumentos especulativos ejercen ahora sus propios poderes textuales, más que explicar, interpretar o actualizar textos ya existentes. Lo que sucede no es ni una inflación de la crítica a expensas de la escritura creativa, ni el entrecruzamiento promiscuo de ambas. Es, más bien, la elucidación y un poner a prueba creativos de los *límites*: los límites de lo que Hegel llamaba "el saber absoluto" y Dewey "la búsqueda de la certidumbre".

Previamente he argüido que, cuanto mayor presión pongamos en un texto para interpretarlo o descodificarlo, tanto mayor es la indeterminación que se presenta. Al igual que en la ciencia, los instrumentos de investigación comienzan a ser parte del objeto que se estudia. Todo conocimiento, entonces, sigue siendo el conocimiento de un texto, o más bien de una textualidad tan compleja y entretejida que parece abismal. Hay un *echappé de vue ins Unendliche* como dice sucintamente Friedrich Schlegel. O en términos de Derrida, el acto de lectura al que nos "abandona" el crítico prohíbe que emerjan un tema o una resolución únicos. *Laissez flotter le filet, le jeu infiniment*

retors des noeuds. Vemos entonces que las mareas inglesa y francesa tienen una inspiración común: sea cual sea la diferencia –y es considerable–, la atención de Derrida a la madeja del lenguaje es aún parte del "repudio de la metafísica" que perseguían también Ogden y Richards en *The Meaning of Meaning* (1923). Pero ahora, el punto de partida en Francia es el legado de la patafísica,[10] así como una crítica lingüística de la metafísica o el concepto de Hegel del "saber absoluto".

No existe el saber absoluto, sino más bien un infinito textual, una red interminable de textos o de interpretaciones; y el hecho de que distingamos periodos, u oraciones, o géneros, o perfiles individuales, o unidades de varios tipos, es algo parecido a computar el tiempo. Podemos insistir en que el tiempo no tiene un comienzo y un fin o, más modestamente, en que el Romanticismo, por ejemplo, comenzó alrededor de 1770 y terminó alrededor de 1830, pero esto es una tonta aunque provocativa caricaturización del determinismo histórico o providencial. Tal linealidad es precisamente lo que estimula a Derrida y a otros a cruzar los límites: a aceptar, esto es, la necesidad de alinear y delinear, pero en la forma de una textualidad tan desconcertante como podría ser una nueva geometría.

Antes de volver a Derrida, en relación con un ejemplo de cómo el comentario literario es literatura, me permito dos advertencias. La primera es que, en la crítica, no tratamos acerca del lenguaje como tal, ni acerca de la filosofía del lenguaje, sino acerca de cómo los libros o los hábitos de lectura *penetran* nuestras vidas. "La función de la crítica en la actualidad", de Arnold, que aún es considerado un ensayo clásico para nuestra disciplina en razón

[10] Véase *The Banquet Years*, para una excelente descripción de este legado.

de su calidad de autorreflexión, extrae su fuerza del valor de servir de árbitro entre la literatura inglesa y la francesa –*literatura* entendida en su sentido más amplio, como el carácter que manifiestan nuestras leyes, nuestras revistas y nuestros escritos políticos, tanto como la poesía y la crítica.

Mi segunda advertencia (pensando todavía en Arnold) es que cien años no es mucho tiempo a los ojos de Dios, aunque sea una eternidad a los ojos de cada generación. Se podría exagerar acerca de la novedad del momento actual de la crítica. Ciertamente se ha agilizado el ritmo de los hechos, si bien afirmaciones tan extremas como la de Peguy en la víspera de la Gran Guerra no son admisibles: "El mundo ha cambiado menos desde Jesucristo que en los últimos treinta años". El propio Arnold estaba asombrado por la aceleración, y su mismo enfoque sobre la función de la crítica lo demuestra. Considera que el crítico ayuda a que la mente creativa encuentre su "atmósfera" adecuada, que yace "dentro del orden de las ideas" y más allá del provincialismo de su era. Y también aclamó la "época de la expansión" que comenzaba en Inglaterra. Sin embargo, también temía el ejemplo de Francia, en donde la Revolución había producido un compromiso con "la fuerza, la verdad y el universalismo de las ideas que adoptó como leyes", ya que estas ideas no eran realmente libres, sino prisioneras de ideologías particulares, de la manía francesa de "darles una aplicación política y práctica inmediata". Mi advertencia es que las cosas no han cambiado mucho desde que Arnold escribió su ensayo en 1864; que, a pesar de la complejidad y de este incremento en el ritmo de la vida moderna, lo que era verdadero cuando Arnold estableció el contraste entre Francia e Inglaterra, podría serlo aún. De hecho,

incluso la concepción de Lukács del ensayista como una especie de precursor, podría tener una relación directa con Arnold. Lukács materializa la idea del crítico y reflexiona acerca de la paradoja de esta clase cuya esencia es la transitoriedad. Para Arnold, el crítico es un precursor, aunque él no manifiesta interés en el crítico como tal. Su visión está determinada por consideraciones históricas concretas, en particular por la ebullición de las ideas en la era de la Revolución Francesa. Esta ebullición es parte de una gran oleada de tendencias y debe ser algo bueno, pero la crítica en sí no es tan buena. Arnold, por lo tanto, establece una distinción más marcada que el joven Lukács entre el crítico precursor y el genio creador, al insistir en que la crítica sólo prepara el terreno para el segundo mediante la estimulación de una corriente viva de las ideas. Como esta corriente no se había manifestado de modo suficiente en Inglaterra cuando los románticos escribieron, éstos no lograron alcanzar la gloria de los escritores del Renacimiento, y Arnold finaliza "La función de la crítica" con la predicción de una nueva etapa de creatividad que será auspiciada por el movimiento de la crítica moderna. "He ahí la tierra prometida, pero sólo nos es dado apuntar hacia ella. No nos corresponde habitarla y hemos de morir en soledad. Pero haber deseado entrar en ella, haberla saludado a la distancia, es nuestra mejor distinción entre los contemporáneos". A lo que uno sólo puede responder: Oh, soledad. Esa concepción puramente funcional de la crítica, o esa gran línea divisoria entre la crítica y la creación, es precisamente lo que se está debatiendo ahora.

En oposición a *Glas* de Derrida, de donde tomaré mi ejemplo del comentario literario como literatura, puede aducirse que las malas leyes nacen de los malos casos. Este trabajo ciertamente es excepcional pero, ¿podrá ser

representativo de la crítica, a no ser de una forma contemporánea extrema? No me corresponde a mí decidir esto. Lo que parece extremo ahora podría no parecerlo en una década más o en un siglo. Los libros tienen su propio destino, y estoy suficientemente convencido de que *Glas*, como el *Finnegans Wake*, lleva a nuestra conciencia al descubrimiento de una dimensión que no olvidará y que quizá no perdonará. No sólo es difícil decir si *Glas* es crítica, o filosofía, o literatura; es difícil decir si es un libro. *Glas* conjura a los espectros de textos tan enredados, contaminados, engañosos, que la noción de un autor único u original se desvanece, como la misma virginidad en la densa frase joyceana *Jungfraud's messonge book.*

En *Glas*, como siempre, Derrida ejerce una notable presión sobre constructos teóricos privilegiados, en particular aquellos del origen, la autoidentidad, el autor y el libro. Parece difícil desprenderse del concepto de identidad autorial, de una persona o mensaje unificados caracterizados por un nombre que los autentifica dentro de los límites de un texto claramente circunscrito. Sin embargo, *Glas* no sólo anima muchas fuentes (Hegel, Nietzsche, Genet) unas con otras, a través de citas internas e ingenio surrealista; no sólo incorpora, en particular, pasajes del *Journal du voleur* (1948) de Genet, sino que lo hace para convertirse esencialmente en un libro ladronesco.

Derrida desarrolla la autoidentificación de Genet como ladrón hasta abarcar a todos los escritores. Se nos conduce, más allá de la perspectiva psicoanalista, hacia la amenazante noción de un *vol anthique* (a veces: *question anthologique* viz. *ontologique*). Este hurto ancestral nos recuerda a Prometeo y a Hermes; pero en la medida en que *vol* también significa vuelo, se hace una alusión a Ícaro o a la aspiración, como de águila, de la religión, de la ciencia y

de la filosofía (de Hegel) por el saber absoluto. De la manera más literal, sin embargo, *vol anthique* es *Blütenstaub* –"diseminación"– y expresa la noción contraenciclopédica de Derrida de la propagación de la palabra (con raíces posiblemente en Novalis y los románticos alemanes) y el curioso estilo florido de Genet: la purificación pastoral de un asunto inmoral equivalente, aunque opuesto, al fuego de Prometeo. El *Journal du voleur* delata una vol-ición tan alta como la de otros mitos, misma que por contagio o camaradería también anima a *Glas*.

Glas es, entonces, el propio *Journal du voleur* de Derrida, y revela la vol-onto-teología de la escritura. La escritura es siempre el robo o *bricolage* del *logos*. El robo redistribuye el *logos* de acuerdo con un nuevo principio de equidad, tan no referible a leyes (romanas, capitalistas, paternas, nacionales) como la simiente volátil de las flores. La propiedad, incluso en la forma del *nom-propre*, es *non-propre* y la escritura es el acto de cruzar los límites del texto, de hacerlos indeterminados, o de revelar el *midi*, como el *mi-dit*. *La force rare du texte, c'est que vous ne puissiez pas le surprendre (et donc limiter) à dire: ceci est cela* (*Glas*, p. 222).

¿Puede esto, sin embargo, llegar a ser más que una dignificación del *bricolage*? Genet, Derrida, pueden terminar siendo mero *pastiche*, una resintetización de nociones o mitos más viejos. La objeción que abrigaba Marx en contra de la revolución de disfraces (resucitar la idea de Roma en 1798 conduce al águila napoleónica) podría ser pertinente. No parece que sea posible, por medio del *bricolage*, aniquilar el gran relato ejemplar. Consideremos el *Ragtime* de Doctorow, que hace trizas (entre otras cosas) el *Michael Kohlhaas* de Kleist. Seguramente es tan sólo cuestión de tiempo el que ese relato sea recuperado,

no como una fuente última o privilegiada, sino como un pre-texto que pone en evidencia su nuevo marco y revela no solamente su supremacía sino también la comprensión muy fuerte que en él hay de la fantasía revolucionaria.

Debe establecerse explícitamente que el *bricolage* intertextual característico de *Glas* no recupera ni a Genet ni a textos fuente "sagrados". Derrida no está directamente interesado en el origen psíquico o literario de la obra de Genet. Para ser precisos, la mismísima noción de origen se entiende como un *Ur-sprung*[11] (heideggeriano), un salto hiperbólico como el de Ícaro, que se sostiene por *bricolage*: por la explotación técnica o el reacomodo de las estructuras correlativas que lo sostienen, lo alimentan falsa o fallidamente, pero que, de alguna manera, lo dejan torcer la cuerda –la cuerda floja, incluso– de lo "glutinoso" de la escritura "aleatoria". Derrida repite como un refrán: *La glu de l'aléa fait sens.*

Obviamente hay algún exhibicionismo en este arte: el arte ya no oculta al arte. Pero sólo porque ya no hay nada que ocultar. Sabemos lo que hay que saber, que cada acto de presencia, cada *ici* o *midi* está mediado infinitamente y que sin embargo, es tan vulnerable –*coupable*– como una aventura no mediada, un vuelo más allá de lo que es, desde la nada, hacia la nada.

La línea de exégesis, por lo tanto, tenderá a ser tan precariamente extensible como la línea del texto. El asunto de la exégesis es, de hecho, esta "línea". Sin embargo la crítica como comentario *de linea* siempre cruza los límites, y cambia a una *trans lineam*.[12]

[11] Mi referencia es de *Der Ursprung des Kunstwerks* de Heidegger (1936), publicado por primera vez en *Holzwege* (1956).

[12] Las implicaciones históricas y culturales del pensamiento "no lineal" se ex-

Esto es, el discurso del comentarista no puede ser separado tajante o metódicamente del discurso del autor: la relación es contaminante y quiasmática; el texto fuente y el texto secundario, aunque separables, entran en una relación de apoyo mutuo, de dominio mutuo. Es difícil encontrar la analogía precisa, la figura precisa para esta relación; es mejor describir lo que sucede en el caso ejemplar.

Así, en *Glas*, la presencia de Genet no está (ni aun en la primera página) limitada a una columna; cruza el límite hasta penetrar el comentario de Hegel. Sin embargo, para seguir este cruce es necesario entender, por ejemplo, la liga entre el ensayo de Genet sobre Rembrandt y un pasaje específico del *Journal du voleur*.[13] También la comprensión de ese pasaje del *Journal* en sí mismo, en el sentido en que toca el mismo tema o "antema" de *cruzar los límites*. También quizás el entendimiento de la volatilidad de la sílaba *éc...* ya que *hace eco* no sólo a lo largo de la columna de la derecha de la primera página de *Glas* sino que también establece una serie continua al introducir *IC* y *aigle* (*Je m'éc... Je m'aig/le*) —e incluso *glas*, si recordamos que el chillido adscrito a las águilas es *glatir*. (Véase la ilustración en las páginas 140-41 para los párrafos del principio de *Glas*). Por este *contagion* o *circulation infi-*

ponen de maneras muy diversas en trabajos tales como *Über die Linie* de Ernst Jünger, y la respuesta de Heidegger; *The Gutenberg Galaxy* de Marshall McLuhan; la traducción de Derrida (París, 1962) del *Ursprung der Geometrie* de Husserl y, del mismo Derrida, *De la grammatologie*, pp. 127-31. También en relación con el concepto del tiempo (incluyendo el del historiador) *Ousia et Grammè*, de Derrida, en *Marges de la philosophie*. *Cf.* J. Hills Miller, *Ariadne's Web: Repetition and the Narrative Line*, en *Critical Inquiry* (1976).

[13] Véanse las *Oeuvres complètes* de Genet para el ensayo sobre Rembrandt, 4: 19-31. El pasaje del *Journal du voleur* se analiza más abajo. Como el "cruzar" de todos estos textos es suficientemente complejo, he omitido el nudo adicional que provee una sección del *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche que también trata el tema de la pureza a través de la oposición de *"Adler"* y *"Ekel"*.

nie de l'équivalence générale, nos acercamos, aun antes de llegar a la discusión de Derrida de la "significación cero" del florido estilo de Genet, a lo que él denomina *les glas de la signification* o *le texte anthographique, marginal et parafant: qui ne signifie plus* (*Glas*, p. 37). *La force rare du texte* es *à la limite, nulle* (*Glas*, p. 222).

Aquí, por supuesto, la noción de la transgresión (de los límites) y de la indeterminación (de acercarse incesantemente al límite que llamamos un significado) parecen fundirse. Es como si dos tipos muy distintos de discurso –digamos el de Blanchot y el de Georges Bataille– se fundieran en uno. El intento de unir cosas tan desemejantes es en sí una transgresión y uno no puede –todavía– determinar si Derrida está desmistificando el pensamiento dialéctico (u otros tipos de lógica) o erigiendo el ingenio literario en una nueva lógica, a un tiempo corrosiva y creativa.

El texto de Genet que calladamente invade la columna sobre Hegel es analizado posteriormente por el mismo Derrida (*Glas*, pp. 211-19). En tanto que Genet niega haber decidido ser un ladrón en algún momento preciso de su vida, sí recuerda haberse alejado irremediablemente del compañerismo de la vida militar por un acto de traición que implicó el robo a un compañero. Este hurto, afirma, le dio fuerzas para la "soledad moral" que deseaba, y que finalmente lo hizo romper todos los lazos de cariño y de amor. Y continúa sin transición:

> La tapisserie intitulée "La Dame à la Licorne" m'a bouleversé pour des raisons que je n'entreprendrai pas ici d'énumérer. Mais, quand je passai, de Tchécoslovaquie en Pologne, la frontière, c'etait un midi, l'été. La ligne idéale traversait un champ de seigle mûr, dont la blondeur était celle de la chevelure des jeunes Polonais; il avait la douceur un peu beurré de la Pologne dont je

savais qu'au cours de l'histoire elle fut toujours blessée et plainte. J'étais avec un autre garçon expulsé comme moi par la police tchèque, mais je le perdis de vue très vite, peut-être s'égara-t-il derrière un bosquet ou voulut-il m'abandonner: il disparut. Ce champ de seigle était bordé du côté polonais par un bois dont l'orée n'était que de bouleaux immobiles. Du côté tchèque d'un autre bois, mais de sapins. Longtemps je restai accroupi au bord, attentif à me demander ce que recélait ce champ, si je le traversais quels douaniers les seigles dissimulaient. Des lièvres invisibles devaient le parcourir. J'étais inquiet. À midi, sous un ciel pur, la nature entière me proposait une énigme, et me la proposait avec suavité.

-S'il se produit quelque chose, me disais-je, c'est l'apparition d'une licorne. Un tel instant et en tel endroit ne peuvent accoucher que d'une licorne.

La peur, et la sorte d'émotion que j'éprouve toujours quand je passe une frontière, suscitaient à midi, sous un soleil de plomb la première féerie. Je me hasardai dans cette mer dorée comme on entre dans l'eau. Debout je traversai les seigles. Je m'avancai lentement, sûrement, avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel: azur, champ d'or, soleil, forêts. Cette imagerie où je tenais ma place se compliquait de l'imagerie polonaise.

-"Dans ce ciel de midi doit planer, invisible, l'aigle blanc!"

En arrivant aux bouleaux, j'étais en Pologne. Un enchantement d'un autre ordre m'allait être proposé. La "Dame à la Licorne" m'est l'expression hautaine de ce passage de la ligne à midi. Je venais de connaître, grâce à la peur, un trouble en face du mystère de la nature diurne, quand la campagne française où j'errai surtout la nuit, était toute peuplée du fantôme de Vacher, le tueur de bergers. En la parcourant j'écoutais en moi-même les airs d'accordéon qu'il devait y jouer et mentalement j'invitais les enfants à venir s'offrir aux mains de l'egorgeur. Cependant, je viens d'en parler pour essayer de vous dire vers quelle époque la nature m'inquiéta, provoquant en moi la création spontanée d'une faune fabuleuse, ou de situations, d'accidents dont j'étais le prisonnier craintif et charmé.

¿Qué teoría de la alusión puede dar cuenta de la pre-

sencia/ausencia de este pasaje en la primera página de *Glas*? Si *Rembrandt déchiré* inaugura la columna de la derecha del libro, otra obra de arte (*la tapisserie intitulée 'La Dame à la Licorne'*) está engastada en la de la izquierda con su introducción marginal de la Inmaculada Concepción (*IC*). *Eso* parece intacto, virginal; sin embargo, ¿no se cierne invisiblemente un águila en el cielo, y no está el cruzar (la *frontière* o *ligne*) acompañado de un miedo mezclado con ese tipo de emoción que incita, al mediodía, *la première féerie*? ¿Qué es eso? ¿Podríamos traducirlo como "la fantasía original"? ¿Pero qué es *eso*?

Je me hasardai, dice la siguiente oración de Genet, *dans cette mer dorée comme on entre dans l'eau. Debout je traversai les seigles.* Como Genet ya nos ha dicho que *par elle dont je porte le nom le monde végétal m'est familier*,[14] él está entrando, como *le roi -peut-être la fée* (p. 46), en una *mère dorée*. Él mismo es el unicornio de este momento heráldico (*je pénétrais moins dans un pays qu'à l'intérieur d'une image*, admite el párrafo que sigue al pasaje en las páginas 50-51). O es el prisionero real, si no la víctima, de una Madre Naturaleza que dos veces ha asociado con asesinos de niños (aquí con Vacher, una o dos páginas antes con Gilles de Rais). *La première féerie* parecería ser el "romance familiar" de la madre ausente, desgarrada pero íntegra, criminal y virginal, inmaculada como la Naturaleza misma por toda la sangre y el sufrimiento que deberían brotar a gritos de ese suelo.

No es raro, entonces, que el primer verso que escribió Genet, como nos informa una nota añadida a la página 51, fuera *moissonneur des souffles coupés*. Es indudablemente una cuestión de aliento, de conservar el linaje, no

[14] *Par elle*, *i.e.* su madre, cuyo nombre, Genet (*genet*, retama) conserva.

genéticamente sino como escritor. Genet como un *vainqueur du vent* nos quita el aliento con su imitación de la impasibilidad de la Naturaleza, cuyo ritmo se interrumpe aquí y allá pero que permanece excelsamente florida. El viento es conquistado o segado; el texto sostuvo al *moissonneur des souffles coupés*: ¿quién es el segador aludido? ¿Es la Muerte, o la Naturaleza, o Vacher (*tueur de bergers*), o el mismo Genet?[15]

La escena con su *soleil de plomb*, casi su demonio del mediodía, es como una fotografía fija sacada del *Ancient Mariner* de Coleridge, "Todo en un cielo cobrizo y caliente/El sol sangriento a mediodía..." Pero el horror es ahora meramente un "problema", algo "inquieto" en esta quietud, y se compara el color dorado del centeno con la *douceur un peu beurrée de la Pologne dont je savais qu'au cours de l'histoire elle fut blessée et plainte*.[16] ¿Qué tan lejos y a la vez qué tan cerca estamos de un grito ahogado como *Je m'éc...*?

¿No es ese grito un *souffle coupé*, como el de niños estrangulados? ¿Una violencia muda, autoinfligida, como si Genet, ese hijo de la naturaleza, se hubiera vuelto un *bourreau berceur* (la frase es de Derrida) como su madre? Esta reflexividad del grito sugiere que el *souffle coupé* también podría ser un *souffle coupable*. *Je m'aigle*: Soy mi propio buitre. O como lo escribe Derrida: *Je seigle ou m'aigle* (*Glas*, p. 211). Pero esto es como 200 páginas después de

[15] Cuando extendemos la noción de *ligne* hasta incluir los sonidos (o el *glue* que une los fonemas en palabras y significados) *moissonneur* podría separarse en *moi, sonneur*, y conducir a Derrida al tema de *Glas* una vez más.

[16] La verdad verosímil, pero onírica, del paisaje de Genet, la intensifica nuestro conocimiento de que Jarry había situado *Ubu Roi* (1896) en una Polonia que seguían asolando las disputas fronterizas. "La acción, que está a punto de comenzar, tiene lugar en Polonia, es decir, en ninguna parte".

que el *aigle de plomb ou d'or, blanc ou noir* ha aparecido en el lado de Hegel de la equilibrada página.

Algo está *mal-enchaîné*. El águila aludida, a través del juego de palabras con el nombre de Hegel, es el emblema nacional que muchas naciones compartían o se disputaban, y también el tormento prometeico del esforzarse por alcanzar el saber absoluto, *savoir absolu*. Al estar todas las fronteras en disputa (entre nación y nación, entre lo exterior y lo interior, entre texto y comentario, entre Hegel y Genet, entre el alemán y el francés, entre la literatura y la filosofía, entre el margen izquierdo y el derecho), el distanciamiento tan alabado de Genet se disuelve en una autopenetración, un *s'avoir absolu* erigido en una imagen de autopresencia heráldica especular. "Jeroglíficos de histeria, blasones de fobia", éstos son los que interpretamos, según Jacques Lacan.

Derrida entiende el *pénêtre* de Genet (*Glas*, p. 215) tan bien que sondea o extiende ese *souffle coupé* al seguir una *ligne idéale* a través de la *mer dorée du seigle* hasta que llegamos a la *mère dorée* del *sigle*; el *IC* (cercano a *ici*) que denota la Inmaculada Concepción, o *Un tel instant et un tel endroit [qui] ne peuvent accoucher que d'une licorne*. Este *IC/ici*, entonces, es tanto una fantasía personal como un conocimiento final: evoca el deseo extático por un aquí y ahora (un *ici, maintenant*) o una autopresencia pura que define tanto el estado inaugural como el último de la odisea del espíritu en pos de la conciencia de sí mismo en el sistema de Hegel.

Algunos sostienen que "la corrupción del poeta es la generación del crítico". O que, como aduce la misma autoridad, existe un peligro de que las fuerzas auxiliares de

la crítica se conviertan en enemigas del escritor creativo. "¿Han surgido de nuestros siervos antagonistas?"[17]

Dryden, por supuesto, estaba denostando a los mezquinos, censoriales, puntillosos críticos de su tiempo, los preceptores y árbitros del gusto demasiado celosos. Hoy en día nuestro problema tiene más que ver con los críticos de los críticos, con esos que ladran y muerden ante los de su propia especie, no solamente en su "cólera por enderezar las cosas" sino también para poder idealizar al genio creativo o para separar burocráticamente las funciones del crítico y del artista.

El ejemplo de Derrida es, por lo tanto, inquietante, aún más para los literatos que para los filósofos. En la filosofía no hay tanta diferencia formal entre el filosofar "primario" y la crítica "secundaria". Hay buena y mala filosofía.

Aun así, yo prefiero destacar el problema más que pretender resolverlo. Ya ha estado entre nosotros por algún tiempo, quizá más agudamente desde los románticos alemanes, que trataron de lograr una síntesis de *poesía* y *filosofía*. *Nicht auf der Grenze schwebst du, sondern in deinem Geiste haben sich Poesie und Philosophie innig durchdrungen*, dice Friedrich Schlegel en homenaje a Novalis.[18] Sin embargo, el homenaje es un epílogo a una serie de fragmentos de Schlegel intitulados "Ideas": como con Novalis, la síntesis sólo pudo tomar una forma fragmentaria. Hegel, entonces, convirtió este fermento de fragmentos en un sistema viviente de ideas, móvil, compene-

[17] Dryden, la "*Dedication*" del *Examen Poeticum* (1693).

[18] "Tú no permaneces en la frontera, sino que la Poesía y la Filosofía han impregnado completamente tu espíritu". Aunque Hegel epitomiza este ideal, se implica en una errada polémica en contra de Schlegel y la ironía romántica que resume bien Ernst Behler en *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*, pp. 112 ss.

trante, pero consecuente y sistemático. Derrida afirma en *De la gramatología* que Hegel fue el último filósofo del libro y el primero de la "escritura". Su imagen del filósofo consumado o el espíritu absoluto (véase el final de la *Fenomenología*) es, al retrato que Schlegel hace de Novalis, lo que la obra al molde.

Derrida tampoco quiere permanecer en la orilla o aletear como un precursor eterno en la frontera de alguna elusiva síntesis de poesía y filosofía. Por lo tanto, produce un texto, no un libro exactamente, quizás incluso un antilibro, no un sistema enciclopédico, quizás incluso una contraenciclopedia. Pero la palabra *texto*, tan usada hoy en día, y tan sospechosa, quiere decir algo bastante específico: considerada históricamente, es el desarrollo del fragmento romántico, un fragmento que se sostiene en sí mismo, o –visto desde el sistema hegeliano del saber absoluto– una totalidad ensayística.

Identificar lo que debería sintetizarse como "poesía" y "filosofía" podría parecer muy general o pasado de moda. Cambiar los términos no cambia el problema, de cualquier modo. *Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique.* Hasta aquí Mallarmé. Esta cita la escogió adecuadamente Frederic Jameson como uno de los epígrafes para su *Marxism and Form*. Conforme leemos *Glas*, se nos conduce a pensar más a menudo acerca de la estética y la economía política que acerca de la poesía y la filosofía. Y la *grosse Ästhetik* de Lukács, predicha por él en 1910, resultó ser, en 1950-60, precisamente ese intento de casar la experiencia del arte con las lecciones de la economía política.

Entre tanto, uno puede dudar de que *Glas* o la obra magna de Lukács trascienda su condición de texto, de

fragmento sostenido o de totalidad ensayística. Sospecho que cualquier gran Estética resultará ser una Xtética, en donde la X representa algo excluido, algo X-ido de un sistema previo y redimido ahora, lo "feo", por ejemplo, o lo "bajo", o lo "loco", o los factores económicos. La X también, por lo tanto, significa el quiasmo, un signo más poderoso hoy en día que Acuario o el Círculo. Se le permite, a lo que ha sido excluido, o cruzar los límites, o estar presente hasta cuando está ausente, como un horizonte. La crítica literaria está ahora atravesándose al lado de la literatura, ya que en el periodo que, podría decirse, comienza con Arnold –un periodo caracterizado por los crecientes miedos de que el mundo crítico amenazara al espíritu creativo y la autoconciencia, las energías del arte–, la crítica literaria es reconocida al precio de negársele un *status* literario, y se le asigna una función de servicio claramente subordinada. No hay misticismo, sólo ironía, en el hecho de que el comentario literario hoy en día esté creando textos propios, una literatura propia.

Acta poetica
primavera-otoño 1989

Harold Bloom

Scholem

(*traducción de Margarita Bojalil*)

Desde el año 1200, aproximadamente, "cábala" ha sido el término comúnmente aceptado para referirse a las enseñanzas esotéricas judías concernientes a Dios y a todo lo que Dios creó. La palabra "cábala" significa "tradición" en el sentido particular de "recepción", y aludía en una primera etapa a la Ley Oral en su totalidad. Ya incluso al inicio del cristianismo, existía entre los judíos, tanto en su tierra natal como en Egipto, un conjunto considerable de conocimientos teosóficos y místicos. Estas especulaciones y creencias parecen haber recibido la influencia del gnosticismo y del neoplatonismo, así que sería justo caracterizar la historia subsiguiente de la Cábala como una lucha entre las tendencias gnósticas y neoplatónicas, verificada en el terreno un tanto ajeno del judaísmo, cuya corriente central habría de rechazar ambos modos de especulación. Pero la Cábala se salió del curso principal del pensamiento religioso judaico y ha sobrevivido, extrañamente, tanto al gnosticismo como al neoplatonismo, ya que conserva hoy en día una existencia popular y, al parecer, perdurable, mientras que el gnosticismo y el neoplatonismo preocupan ya sólo a unos cuantos especialistas.

Sobre el escritorio en que escribo hay una serie de ediciones de bolsillo adquiridas en farmacias y puestos de periódicos, con títulos como *El árbol de la vida*, *Una introducción a la Cábala*, *La Cábala hoy* y *Para comprender la Cábala*; no se encuentran en el mercado, en cambio, títulos como "El gnosticismo hoy" o "Para comprender el neoplatonismo". Es, pues, importante que la prolongada popularidad de la Cábala sea tomada en cuenta en cualquier evaluación sobre el fenómeno actual de la supervivencia, e incluso renacimiento, de antiguos esoterismos.

Los manuales populares sobre la Cábala no siempre son muy exactos en su contenido y tienden a estar peligrosamente ansiosos de mezclar la Cábala casi con cualquier otro entusiasmo religioso actual, desde el sufismo hasta el hinduísmo. Pero esto viene siendo ya una tradición occidental: las divulgaciones cristianas de la Cábala, a partir del Renacimiento, tienden a asociarla con una variedad de nociones no judías, que van desde las cartas del Tarot hasta la Trinidad. Un prestigio singular ha acompañado a la Cábala a través de su historia y la ha hecho digna, nuevamente, de la consideración contemporánea. Junto con este prestigio, que es el prestigio de sus orígenes presuntamente trascendentales, se encuentra un eclecticismo extraordinario que contaminó a la Cábala casi de todas las corrientes ocultistas o teosóficas importantes del Renacimiento y, más tarde, de la Europa de la Ilustración. Un lector realmente versado en las "interpenetraciones" de la Cábala y estas corrientes, llega a ser muy tolerante hacia cada versión popular de la Cábala con que se topa. Las cinco que yo he leído recientemente son muy confusas, pero sinceras, e incluso entusiastas en su ofuscación.

Los lectores cultos no necesitan, sin embargo, atenerse

a esos manuales. El trabajo de toda la vida de Gershom Scholem de la Universidad Hebrea de Jerusalén fue resumido magníficamente, por él mismo, en diversos artículos acerca de la Cábala, en la *Encyclopedia Judaica*, hace tan sólo unos años. Tales artículos, revisados por el mismo Scholem, se pueden conseguir ahora en un gran tomo de casi 500 páginas publicado bajo el título de *Kabbalah*. La mayor parte de este ensayo se basa ya sea en dicho libro o en otros de los estudios importantes de Scholem sobre la Cábala, varios de los cuales se pueden conseguir fácilmente en ediciones de bolsillo en los Estados Unidos.

Es imposible que me aleje de lo que a partir de Scholem son verdades incontestables en materia de escolástica cabalística; lo haré sólo en el caso de algunas sugerencias sobre la vigencia y aplicabilidad de la Cábala a formas contemporáneas de interpretación, y en unas cuantas especulaciones personales acerca de cómo la Cábala misma puede ser interpretada desde ciertas perspectivas contemporáneas. La empresa de Scholem puede considerarse como algo único en la escolástica humanística moderna, ya que se ha vuelto indispensable para cualquier estudio serio de la materia. La Cábala, cuerpo extraordinario de retórica o lenguaje figurativo, constituye en realidad una teoría de la retórica, y la formidable labor de Scholem es tanto retórica o figurativa como histórica. En este sentido profundo, puede decirse que Scholem ha escrito un recuento verdaderamente cabalístico de la Cábala y que, más que ningún otro estudioso moderno, al trabajar en escala semejante, se ha adecuado perfectamente a la vastedad de su tema. Guarda con los textos que ha editado y comentado, la misma relación que un poeta posterior, como John Milton, tuvo con los poemas anteriores que asimiló y, en cierto modo, trascendió. Scholem es una figura

miltónica en la escolástica moderna y merece ser honrado como tal.

II

Cualquier breve reseña de la Cábala tiene que comenzar describiendo el gnosticismo y el neoplatonismo, ya que estas corrientes opuestas son el punto de partida para una visión más comprehensiva de la Cábala. Para la mayoría de las sensibilidades modernas, el gnosticismo presenta un atractivo fuerte y hasta peligroso, frecuentemente bajo otros nombres; el neoplatonismo, por el contrario, no interesa casi a nadie en nuestros días. William James reaccionó frente al Absoluto Neoplatónico o Dios, el Único y el Bueno, diciendo: "la felicidad estancada de la perfección propia del Absoluto me conmueve tan poco como a ella la conmuevo yo". En la actualidad nadie discutiría con James, pero más de mil años de tradición cultural europea no coincidirían con él.

El neoplatonismo fue esencialmente la filosofía de un hombre, el egipcio helénico Plotino (205-70 d.C.), cuyos seminarios en Roma fueron posteriormente transcritos como las *Enéadas* ("grupos de nueve"). Viéndose a sí mismo como el continuador de Platón, Plotino buscaba reivindicar las tres realidades místicas y trascendentes que él llamaba "hipóstasis", el Único o el Bueno, la Inteligencia y el Alma. Bajo estas hipóstasis estaba el mundo de la naturaleza, incluyendo los cuerpos humanos. Para tender un puente sobre el abismo entre el Dios unificado y un universo de división y mal, Plotino elaboró una extraordinaria figura retórica o tropo: la "emanación". La plenitud del Único era tan grande que su amor, su luz, su gloria se desbordaron, y sin que de ninguna manera

el Único decreciera, descendió su gloria, primero al reino de la Inteligencia (las ideas platónicas, o formas ideales), después a la región del Alma (que incluye cada una de nuestras almas) y, finalmente, al cuerpo y a la naturaleza. En este último nivel existe el mal, pero sólo en virtud de su distancia con el Bien, de la división de una unicidad original en otras tantas entidades separadas, otros tantos objetos. En la visión de Plotino, el cuerpo y la naturaleza no son malos, sólo que se han alejado demasiado de su patria bienamada. A través de una disciplina intelectual, sostenía Plotino, podemos regresar al Único, incluso en esta vida.

A Plotino le desagradaban fuertemente los gnósticos, en contra de quienes escribió un elocuente tratado llamándolos "aquellos que dicen que el creador del mundo y el mundo son malvados". No existe ningún gran estudio de nuestro tiempo acerca del neoplatonismo (en gran parte por las mismas razones por las que no hay manuales sobre el tema en los puestos de periódicos), pero hay una obra excelente, *La religión gnóstica* de Hans Jonas, valioso complemento a la *Kabbalah* de Scholem. Jonas compara provechosamente el gnosticismo con el nihilismo y el existencialismo, citando varias analogías entre Valentino, el mayor de los especuladores gnósticos, y el filósofo Heidegger. El gnosticismo, según Jonas, es la versión más extrema de la religión general, sincrética, que dominó el mundo del Mediterráneo oriental durante los primeros dos siglos de la era cristiana. Jonas denomina a esta religión general de la época como una "religión dualística trascendente de la salvación". "Dualística" quiere decir aquí que la realidad se polariza: Dios contra la creación, el espíritu contra la materia, el bien contra el mal, el alma contra el

cuerpo. "Trascendente" quiere decir aquí que Dios y la salvación por igual son transmundanos, más allá de nuestro mundo. El gnosticismo toma su nombre de *gnosis*, palabra griega que designa "conocimiento". Aunque los padres de la Iglesia atacaron el gnosticismo como una herejía cristiana, éste parece haber precedido al cristianismo, tanto entre los judíos como entre los helenos. El conocimiento gnóstico es el supuesto conocimiento "de Dios", y así, resulta radicalmente diferente de todo otro conocimiento, ya que la *gnosis* es la única forma que puede tomar la salvación, según sus creyentes. No se trata, por tanto, de un conocimiento racional, pues implica que Dios conoce al adepto gnóstico tanto como el adepto lo conoce a Él.

El gnosticismo siempre fue antijudío, incluso cuando surgió entre judíos o cristianos judíos, porque su dualismo radical de un Dios ajeno, enfrentado a un universo maligno, contradice totalmente la tradición judía central, en la que un Dios trascendente se deja conocer por Su gente como una presencia inmediata, cuando Él lo quiere, y en la que Su creación *es* buena excepto cuando ha sido maculada o alterada por la desobediencia y la maldad del hombre. Al confrontar la visión gnóstica de un mundo creado con maldad por demonios hostiles, los rabinos talmúdicos rechazaron esta religión del Dios ajeno, con una pasión moral que rebasaba las denuncias análogas hechas por Plotino. Podemos contrastar aquí la fórmula más famosa de la *gnosis* valentiniana con un pronunciamiento rabínico de anatema –igualmente famoso– contra las especulaciones:

> Lo que nos hace libres es el conocimiento de lo que éramos, y de aquello en lo que nos hemos convertido; dónde estábamos, y

adónde hemos sido arrojados; hacia dónde vamos, de qué somos redimidos; qué es el nacer y qué el renacer.

Quien especulare sobre estas cuatro cosas, fuera mejor para él no haber venido al mundo: ¿qué hay arriba?, ¿qué hay debajo?, ¿qué había antes de todos los tiempos?, ¿qué habrá después?

Los rabinos consideraban estas especulaciones moralmente insanas, juicio ampliamente justificado por el libertinaje sexual de muchos gnósticos. Dado que la Cábala en todas sus fases anteriores se mantuvo como un fenómeno enteramente judío ortodoxo, en creencia y en comportamiento moral, parece un enigma el hecho de que tuviera un contenido gnóstico tan grande. Este misterio puede esclarecerse incluso a través del más breve recuento de los orígenes de la Cábala. La Cábala propiamente dicha comienza en la Provenza del siglo XII, pero Scholem y otros han establecido su descendencia directa del esoterismo judío más temprano, los escritos apocalípticos de los cuales el *Libro de Enoch* es el más formidable. Esta primera teosofía y misticismo judíos se centraba en dos textos bíblicos: el primer capítulo del profeta Ezequiel y el primer capítulo del Génesis. Ambos impulsaron dos modos de especulación visionaria, *ma'aseh merkabah* ("la obra de la carroza") y *ma'aseh bereshit* ("la obra de la creación"). Estas meditaciones esotéricas eran paralelos ortodoxos a los ensueños gnósticos sobre el *pleroma*, el reino divino que no ha caído, y pueden considerarse como una clase de cuasi-gnosticismo rabínico, pero aún no como Cábala.

III

Unos ocho siglos después de que los gnósticos fueron de-

rrotados, un libro breve, el *Sefer Yetzirah* ("El libro de la Creación"), circuló ampliamente entre los judíos cultos. Hay por lo menos media docena de traducciones al inglés del *Sefer Yetzirah*, y el pequeño libro probablemente será siempre popular entre los esoteristas. No tiene valor literario ni espiritual en sí, pero históricamente marca el verdadero origen de la Cábala. La fecha exacta de su composición es incierta, aunque puede remontarse al siglo tercero. El anecdotario cabalístico posterior lo atribuía al gran Rabí Akiba, a quien los romanos habían martirizado, lo que en gran parte explicaría el prestigio del libro. Lo importante del *Sefer Yetzirah* es que introdujo, en forma muy rudimentaria, la noción estructural central de la Cábala, las *Sefirot*, que en obras posteriores se convirtieron en las emanaciones divinas por medio de las cuales se estructura toda la realidad. Como el siguiente texto cabalístico de importancia, el *Sefer ha-Bahir*, no se escribió sino hasta el siglo XIII, y como esa obra presenta a las *Sefirot* en un cierto grado de desarrollo, si bien no definitivo, sí más acabado, los estudiosos de la Cábala necesariamente se enfrentan a la problemática de mil años de tradición oral. Todo el medievalismo judío se vuelve un vasto laberinto en que las ideas distintivas de la Cábala se inventaron, revisaron y transmitieron en un área que abarcaba desde Babilonia hasta Polonia. En estas amplias extensiones de espacio y tiempo, hasta Scholem se confunde, ya que la esencia misma de la tradición oral es vencer sobre toda la erudición histórica y crítica.

El *Sefer ha-Bahir* (*bahir* quiere decir "claridad") ha sido traducido al alemán por Scholem, otra gran aportación, ya que el libro resulta casi ininteligible, y su mezcla de hebreo culto y arameo vernáculo lo hace difícil incluso para los especialistas. Aunque fragmentario, el *Bahir* tiene cierto

valor literario real e inicia verdaderamente el estilo cabalístico de la parábola y el lenguaje figurativo. Su figuración principal es precisamente las *Sefirot*, los atributos de Dios que emanan de un centro infinito a cualquier circunferencia posible. Mientras que las *Sefirot* en el *Sefer Yetzirah* eran sólo los diez números primarios, una noción pitagórica, en el *Bahir* son propiedades, poderes divinos y luces celestiales, que ayudan en la obra de la Creación.

Pero aun esto era sólo un paso hacia el verdadero surgimiento de la Cábala, que ocurrió en la Francia meridional del siglo XIII y se extendió entonces más allá de la frontera para encontrar su hogar entre los judíos de España. Este proceso culminó en la obra maestra o biblia de la Cábala: el *Sefer ha-Zohar*. El *Zohar* ("esplendor") fue escrito por Moisés de León entre 1280 y 1286 en Guadalajara y, a partir de su circulación, la Cábala se volvió un sistema de especulación de gran alcance. Después de 700 años, el *Zohar*, con todos sus defectos, sigue siendo el único libro decididamente grandioso del esoterismo occidental.

La mayor parte del *Zohar* está escrita en un arameo más artificial y deliberadamente literario que vernáculo. Existe una traducción bastante buena al inglés, en cinco tomos, publicada por la Soncino Press. Bien vale la pena leerla, aunque sólo representa una porción del *Zohar*, libro único cuya versión completa, de cualquier modo, resultaría imposible determinar. El libro, si es que se trata de un libro, varía de manuscrito a manuscrito y parece más una colección de libros o una pequeña biblioteca que lo que normalmente describiríamos como un trabajo centrado en sí mismo.

En lugar de intentar aquí una descripción del *Zohar*, haré a continuación un recuento sumario, basándome en gran medida en Scholem, de los conceptos e imágenes bási-

cos de la Cábala, y luego volveré a considerar al *Zohar*, antes de dar un esbozo de la Cábala posterior, creada después de que los judíos fueran expulsados de España. Pues aunque el *Zohar* es la obra central de la Cábala clásica, cuyo núcleo es la doctrina de las *Sefirot*, la Cábala actual –Cábala segunda o moderna– parte más bien del siglo XVI y es principalmente creación de Isaac Luria de Safed en Palestina (1534-72), y requiere por tanto una presentación muy diferente.

La Cábala clásica comienza con una visión neoplatónica de Dios. Dios es el *En-Sof* ("infinito"), incognoscible y no susceptible de representación, cuyas imágenes son todas meras hipérboles. Dado que *En-Sof* no tiene atributos, Su primera manifestación necesariamente es como *ayin* (la"nada"). El Génesis había dicho que Dios creó al mundo a partir de la nada. La Cábala recogió esto como una afirmación literal, pero lo interpretó de una manera revisionista como si quisiera decir exactamente lo opuesto. Dios, que era "*ayin*", creó al mundo a partir de "*ayin*", y así, creó al mundo *a partir de Sí mismo*. La distinción entre causa y efecto fue subvertida a través de esta fórmula cabalística inicial, e indudablemente tal subversión retórica se volvió una característica distintiva de la Cábala: "causa" y "efecto" siempre son reversibles, porque los cabalistas los consideraban como ficciones lingüísticas, mucho antes de que lo hiciera Nietzsche.

La Cábala, que en este sentido fue revisionista en relación con el Génesis desde el principio, aunque afirmara lo contrario, fue revisionista también respecto de su origen pagano en el neoplatonismo. Para Plotino, la emanación es un proceso que *parte de* Dios, pero para la Cábala el proceso debe ocurrir dentro de Dios mismo. Una diferencia aún más crucial con el neoplatonismo es que todas las

teorías cabalísticas de la emanación son también teorías del lenguaje. Como dice Scholem: "el Dios que Se manifiesta es el Dios que Se expresa", lo que quiere decir que las *Sefirot* son básicamente *lenguaje*, atributos de Dios que es preciso describir con los distintos nombres de Dios, cuando trabaja en la Creación. Las *Sefirot* son complejas figuraciones de Dios, tropos o giros del lenguaje que *sustituyen* a Dios. Uno puede decir que las *Sefirot* son como poemas, en cuanto que son nombres que implican comentarios complejos que las convierten en textos. No son personificaciones alegóricas –a lo que las reducen todos los manuales populares de la Cábala–, y aunque tienen una potencia extraordinaria, el suyo es más un poder de significación que lo que consideramos usualmente como magia.

La *Sefirah*, la forma singular, parecería sugerir la palabra griega "esfera", pero en realidad parte del vocablo hebreo *sapir* (de "zafiro") y así, el término se refería originalmente al resplandor de Dios. Scholem proporciona una lista muy sugestiva de sinónimos cabalísticos para las *Sefirot*: dichos, nombres, luces, poderes, coronas, cualidades, etapas, ropajes, espejos, vástagos, fuentes, días originales, aspectos, caras interiores y miembros de Dios. Al principio los cabalistas se atrevieron a identificar las *Sefirot* con la misma sustancia de Dios, y el *Zohar* llega tan lejos como para decir acerca de Dios y de las *Sefirot* que "Él es ellas, y ellas son Él", lo que da lugar a la peligrosa fórmula de que Dios y el lenguaje son uno y lo mismo. Otros cabalistas, sin embargo, precavidamente consideraban a las *Sefirot* sólo como las herramientas de Dios, vasos que son instrumentos para Él; así, podríamos decir que el lenguaje es solamente instrumento o vaso de Dios. Moisés Cordovero, el maestro de Luria y el mayor sistematizador

de la Cábala, alcanzó el precario equilibrio de considerar a las *Sefirot* tanto los vasos de Dios como Su misma esencia. La dificultad conceptual continúa hasta hoy y tiene sus analogías exactas en ciertos debates actuales acerca de la relación entre lenguaje y pensamiento.

Las *Sefirot* son, entonces, diez imágenes complejas de Dios en Su proceso de Creación, y conllevan una interacción entre el significado literal y el figurativo dentro de cada una. Hay un ordenamiento ya común, bastante fijo y definitivo, para las *Sefirot*:

1. *Keter Elyon* o *Keter* (la "corona suprema")
2. *Hojmah* (la "sabiduría")
3. *Binah* (la "inteligencia")
4. *Gedulah* (la "grandeza") o *Hesed* (el "amor")
5. *Gevurah* (el "poder") o *Din* (la "capacidad de juicio" o el "rigor)
6. *Tiferet* (la "belleza") o *Rajamin* (la "clemencia")
7. *Netzah* (la "victoria" o "resistencia prolongada")
8. *Hod* (la "majestad")
9. *Yesod* (los "cimientos")
10. *Malkut* (el "reino").

Lo mejor es considerar estas imágenes alegóricas con el mayor cuidado posible, ya que la interacción de estas imágenes *es*, en cierto sentido, la Cábala clásica o zohárica, y no la Cábala posterior de Luria, a partir de la cual habría de surgir el movimiento jasídico. No es una crítica negativa a Scholem señalar que las *Sefirot* no le han interesado mayormente. Tan sólo unas doce páginas de las 500 que constituyen la *Kabbalah* están dedicadas a los detalles del simbolismo de las *Sefirot*, así como sólo diez páginas de las 450 de su tomo anterior, *Las prin-*

cipales tendencias del misticismo judío, se ocupan de la exposición de las *Sefirot*. Scholem se impacienta y prefiere examinar aspectos de la Cábala más amplios, mitológicos e históricos. En contraste, las versiones populares de la Cábala, desde hace muchos siglos –y hasta el presente, las ediciones en puestos de periódicos–, tienden a hablar solamente de las *Sefirot*. ¿En qué consiste su fascinación tanto para las mentes cultas como para la imaginación popular? Los lectores contemporáneos se topan con las *Sefirot* en lugares curiosos, como en *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry o el *Arcoiris de la gravedad* de Thomas Pynchon, en donde estas imágenes fundamentales de la Cábala se usan para sugerir patrones trágicos de sobredeterminación, bajo los cuales se desarrollan nuestras vidas, de algún modo a pesar de nosotros mismos. Como las cartas del Tarot y la astrología con que la tradición popular las ha confundido, las *Sefirot* fascinan porque sugieren un conocimiento inmutable de una realidad trascendente detrás de nuestro mundo de apariencias. En cierto sentido, las *Sefirot* se han convertido en el centro de un neoplatonismo o hegelianismo popular, una especie de idealismo mágico. El cabalismo popular ha comprendido, de alguna manera, que las *Sefirot* no son ni *cosas* ni *actos*, sino más bien *hechos relacionales* y, por tanto, representaciones convincentes de lo que la gente común descubre como la realidad interior de sus vidas.

Keter, la "corona", es la voluntad original del Creador y resulta difícilmente distinguible del *En -Sof*, excepto porque es el primer efecto de Su primera causa. A pesar de ser un efecto, *Keter* no forma parte de la Creación, que refleja a *Keter* pero no puede absorberla. Como no puede ser comparada a ninguna otra imagen, debe ser llamada *ayin*, una "nada", un objeto que es también su-

jeto de cualquier búsqueda. En cuanto nombre de Dios, *Keter* es el *ejeyeh* de la gran declaración de Dios a Moisés en *Éxodo* 3:14; Dios dice *ejeyeh asher ejeyeh*, "Yo soy el que soy", pero los cabalistas se negaron a interpretar esto como mero "ser". Para ellos, *Keter* era a la vez *ejeyeh* y *ayin*, el ser y la nada, causa de todas las causas y ninguna causa más allá de la acción. Si la Cábala puede ser interpretada, según creo, como una teoría de la influencia, entonces *Keter* es la paradójica idea de la influencia misma. La ironía de toda influencia, inicialmente, es que el origen se vacía en un estado de ausencia, para que el receptor pueda asimilar el influjo del ser aparente. Quizá por ello usamos la palabra "influencia", que originalmente era un término de la astrología que se refería al efecto oculto de las estrellas sobre los hombres.

Debajo de *Keter*, como corona, las *Sefirot* eran generalmente representadas como un "árbol de la emanación". Este árbol crece hacia abajo, como lo precisa cualquier mapa de influencia. Otra representación frecuente de las *Sefirot* es el "árbol invertido", donde las emanaciones están dispuestas en forma de hombre. En cualquiera de las dos imágenes, el lado derecho comienza con el primer atributo propiamente dicho, *Hojmah*, que se traduce por lo general como "sabiduría", pero que se entiende mejor como algo parecido a la meditación de Dios, a Su contemplación de Sí mismo, y que es llamado con frecuencia el "padre de los padres" o las increadas Tablas de la Ley. La *imago* freudiana del padre es una traducción contemporánea bastante cercana.

La correspondiente *imago* de la madre, a la izquierda, es *Binah*, suele traducirse como "inteligencia", pero que quiere decir más bien un entendimiento pasivo, (la Cábala es, ante todo, sexista). *Binah* es concebida a veces como

un espejo –muy dentro de una tradición gnóstica– en el que Dios disfruta contemplándose. Podemos llamar a *Keter* la autoconciencia divina, a *Hojmah*, el principio activo del conocimiento, y a *Binah*, lo conocido, la reflexión sobre el conocimiento o el velo a través del cual brilla la "sabiduría" de Dios. En otra imagen cabalística, derivada ciertamente del neoplatonismo, *Binah*, en tanto que espejo, actúa como un prisma, repartiendo la luz en colores perceptibles.

Las siete *Sefirot* menores son los atributos más inmediatos de la Creación, que se desprenden de *Binah* en su papel de madre suprema. Mientras que las tres *Sefirot* superiores juntas forman la *arij anpin* ("cara larga" en arameo), la "cara" grande o trascendental de Dios, las siete emanaciones inferiores forman la "cara corta" o *ze'eir anpin*, la faz inmanente de Dios, y a veces se les llama las *Sefirot* de "construcción". A diferencia de la cara grande, los principios constructivos son concebidos por analogía, y así resultan casi idénticos a los principios del lenguaje poético o figurativo. El primero, a la derecha o en el lado del padre, más usualmente llamado *Hesed*, es el amor en el sentido particular del amor del pacto de Dios, *caritas* o "gracia" en la interpretación cristiana. Su componente correspondiente en el lado izquierdo o de la madre, es con frecuencia llamado *Din*, "severidad" o "juicio riguroso". El amor del pacto de Dios requiere de un límite o frontera exterior que proporciona *Din*. Esto hace a *Din* el equivalente cabalístico de la *ananke*, necesidad órfica o platónica, la ley del cosmos. La Creación, para la Cábala, depende del equilibrio perpetuo y la oscilación entre *Hesed* y *Din* como principios antitéticos.

Es una ironía no intencional de las *Sefirot* que aumenten enormemente en interés humano e imaginativo conforme

descienden más cerca de nuestra condición. Incluso los escritores cabalistas más exaltados se relajan y son más originales cuando llegan a la mitad inferior del árbol sefirótico. Con la sexta *Sefirah, Tiferet*, la "clemencia" o el corazón de Dios, nos encontramos en el reino estético de la "belleza" de Dios, que es, para la Cábala, toda la belleza que existe. *Tiferet* es el principio de la mediación, que reconcilia lo "superior" y lo "inferior" en el árbol y que une también el lado derecho y el izquierdo, masculino y femenino. Todas las referencias cabalísticas al centro son siempre referencias a *Tiferet*, y *Tiferet* a veces representa ella misma la "cara pequeña" o la inmanencia de Dios; se dice frecuentemente que ella es el asiento de la *Shejinah* o "Presencia Divina", de la que hablaremos después. En dialecto cabalístico, *Tiferet* completa la segunda triada de *Hesed-Din-Tiferet* y gobierna la tercera triada de *Netzah-Hod-Yesod.*

Netzah, o "victoria de Dios", emana de *Hesed* y representa el poder de crecimiento de la naturaleza, en una especie de apoteosis de fuerza masculina. *Hod*, la contraparte femenina que emana de *Din*, es una especie de equivalente a la "madre naturaleza" en el sentido del romanticismo occidental (un cabalista habría llamado a la naturaleza de Wordsworth o Emerson con el nombre de *Hod*). *Hod* es "majestad", de una clase meramente natural. A partir del enfrentamiento creativo de *Netzah* y *Hod*, surge *Yesod*, los "cimientos", que es a la vez la sexualidad humana masculina y el continuo equilibrio de la naturaleza.

La décima y última de las *Sefirot* es propiamente la más fascinante, *Malkut* o el "reino", en donde "reino" se refiere a la inmanencia de Dios en la naturaleza. De *Tiferet*, *Malkut* hereda la *Shejinah* y manifiesta esa gloria de Dios

en Su mundo. Así, *Malkut* es llamada la descendencia, es decir, la descendencia de la *Shejinah*. También se llama a *Malkut* la "madre inferior", en oposición a la "madre superior", *Binah*. Como la más cercana de las *Sefirot*, *Malkut* las resume, y convierte el mundo de la emanación en una unidad pragmática. El cabalista descubre las *Sefirot* sólo a través de *Malkut*, lo que hace del cabalismo necesariamente un misticismo sexual o una teosofía erótica.

IV

En su estructura total, se identifica a las *Sefirot* con la *merkabah* o "carroza celeste" en que el profeta Ezequiel vio al Divino manifestarse a Sí mismo. Esta identificación condujo a una serie de analogías o correspondencias simbólicas posteriores –cosmológicas, filosóficas, psicológicas, e indudablemente de toda área en que los significados sobredeterminados podían ser elaborados. El cabalismo popular se ocupa de estas sobredeterminaciones, pero ellas no son la significación espiritual fundamental de las *Sefirot*. Esa significación aparece en las interrelaciones de las *Sefirot*, sus reflexiones mutuas en el interior de sí mismas.

El gran maestro de estas reflexiones fue Moisés Cordovero (1522-70), el mejor ejemplo de pensador sistemático que apareciera entre los cabalistas. Pero el paso del *Zohar* a Cordovero y después al discípulo y émulo de Cordovero, Luria, nos hace regresar de la doctrina a la historia –ya que la Cábala posterior es el producto de un segundo e intensificado Exilio después de la expulsión de los judíos de España en 1492. Quizás el mayor logro de Scholem como erudito ha sido su análisis de la Cábala luriánica como un mito del exilio. Las *Sefirot*, aunque se presten a

un mito semejante, están demasiado cerca de los mundos no caídos para poder asimilar plenamente los nuevos comienzos de un sufrimiento histórico. Me detengo aquí en lo que considero el significado más profundo de la Cábala, y haré una digresión al respecto antes de regresar a problemas de significado teosófico.

Louis Ginzberg, uno de los más importantes talmudistas modernos, en una introducción que hizo al *Talmud* de Palestina, señala que la literatura judía post-bíblica era "predominantemente interpretativa y de comentario". Esto es cierto incluso para la Cábala; curioso, ya que se trata de un conjunto de obras decididamente místicas y especulativas y, de hecho, mitopoyéticas. Sin embargo, este énfasis en la *interpretación* es finalmente lo que distingue a la Cábala de casi cualquier otra clase de misticismo o teosofía, oriental y occidental. Los cabalistas de la España medieval y sus sucesores palestinos después de la expulsión de España, enfrentaron un problema psicológico peculiar, que exigía una solución revisionista. ¿Cómo asimilar un impulso religioso nuevo, fresco y vital, en tiempos difíciles, precarios, y hasta catastróficos, cuando se ha heredado una tradición religiosa tan rica y coherente que permite muy poco espacio para nuevas revelaciones o incluso especulaciones? Los cabalistas no estaban en condición de formular o aun reformular casi nada de su religión. Les habían sido dadas no sólo unas Escrituras consistentes y completas, sino también una estructura, aún más sólida e intelectualmente acabada, de todo tipo de interpretaciones y comentarios. Su postura en relación con toda esta tradición se convirtió, creo yo, en el paradigma clásico bajo el cual el revisionismo occidental en todas las áreas habría de modelarse desde entonces, con frecuencia en una emulación más bien indirecta. Porque los cabalistas desarro-

llaron implícitamente una psicología de la postergación y con ella una serie explícita, retórica, de técnicas para abordar las Escrituras, e incluso recibieron comentarios a sus propios sufrimientos históricos y a sus propias y nuevas intuiciones teosóficas. Su logro no fue solamente restituir la *gnosis* y la mitología a un judaísmo que se había deshecho de tales elementos sino, sobre todo, proveer a las masas de la judería sufriente, de una fe personal más inmediata y vivencial de la que habría permitido el poder de una tradición ortodoxa. El Jasidismo fue la consecuencia última de la Cábala y puede ser contemplado como el logro final más positivo de un movimiento que condujo, en sus aspectos más oscuros, a empantanamientos de magia y superstición, y a la aparición de falsos mesías e incluso apóstatas.

El *Zohar*, si bien asombrosamente bello, no es en sí mismo muy representativo de lo que vino a ser, a partir del exilio español, la verdadera voz de la Cábala. Aunque Cordovero y Luria se derivan fundamentalmente del *Zohar*, sus sistemas y visiones en realidad tienen poco en común con él. El *Zohar* está organizado como un aparente comentario sobre la Escritura, de la misma manera que gran parte de la Cábala posterior está organizada como un aparente comentario sobre el *Zohar*; pero lo característico del genio del revisionismo es alejarse de los textos canónicos al punto de convertir sus voces ancestrales en sus propios opuestos. Un lector contemporáneo, al descubrir el *Zohar*, tendría problemas para encontrar en él un enunciado claro acerca de la estructura y función de las *Sefirot*, no se diga ya de ninguno de los refinamientos más complejos de la Cábala. Tal lector se enfrentará con cientos de homilías y pequeños cuentos, muchos de ellos amenazadores en sus enigmas, pero que finalmente le obli-

gan a desear que el *Zohar* mismo obedeciera sus propios preceptos sobre cómo interpretar las Escrituras o la *Torah*:

> Como vino en un frasco, si es para guardar, así la *Torah* está contenida dentro de su ropaje exterior. Tal ropaje está formado por muchas historias, pero nosotros, nosotros debemos penetrar el ropaje.

Penetrar el ropaje del *Zohar* es casi imposible pero, en cierto sentido, ése fue el mérito de Cordovero y Luria.

V

Scholem anota que, después de 1492 y la nueva dispersión de los judíos, la Cábala dejó de ser esotérica y se volvió "propiedad pública". A partir de 1530, Safed en Palestina se convirtió en el centro de la nueva Cábala, y de Safed emanó a la Diáspora lo que sería una nueva religión popular, que captó gran parte del judaísmo y dejó en él una influencia, hoy en día muy disminuida. Isaac Luria fue con mucho la fuente más importante de esta nueva religión –en la cual nos detendremos más adelante, igual que Scholem–, pero Cordovero fue un teórico más lúcido y sistemático, y un recuento de sus ideas sigue siendo la mejor introducción a los intrincados caminos de la Cábala luriánica.

Ya para el siglo XIII, los cabalistas hablaban de que las *Sefirot* se reflejaban a sí mismas dentro de sí mismas, de tal manera que cada una "contenía" a todas las demás. Se establecieron sistemas complejos de caminos de las *Sefirot* dentro de las *Sefirot*, y la meditación acerca de estos caminos se convirtió en el ejercicio cabalístico característico, ya fuera en visión, oración o especulación intelectual. Este abrir caminos teosóficos se vuelve, en Cordovero, lo que

Ginzberg y otros estudiosos han descrito acertadamente como una teoría de la influencia. Cordovero inventó una nueva categoría: *bejinot*, para transmitir los aspectos multiformes dentro de cada una de las *Sefirot*, aspectos que dan cuenta de las ligas entre ellas. Éstas son las seis *bejinot* o fases de las diez *Sefirot*, como las diferenció Cordovero: 1)oculta antes de manifestarse dentro de la *Sefirah* precedente; 2)manifestación efectiva en la *Sefirah* precedente; 3)aparición como *Sefirah* en su propio nombre; 4)aspecto que da poder a la *Sefirah* superior, de modo que hace a la anterior suficientemente fuerte para emanar ulteriores *Sefirot*; 5)aspecto que da poder a la *Sefirah* misma para emanar a las otras *Sefirot* aún ocultas en ella; 6)aspecto por el cual la *Sefirah* siguiente es, a su vez, emanada a su propio lugar, después de lo cual el ciclo de las seis *bejinot* comienza de nuevo.

Este ciclo puede parecer desconcertante en un principio, pero es una notable teoría de la influencia, en tanto que se trata de relaciones causales pero revertidas. Para comprenderlo hoy en día es preciso traducirlo a otros términos, que pueden ser psicoanalíticos, retóricos o imaginísticos, ya que las seis *bejinot* pueden ser interpretadas como mecanismos psicológicos de defensa, tropos retóricos o áreas de imaginería poética. En tanto que las *Sefirot*, como atributos de Dios, son manifiestamente canales sobrenaturales de influencia (o, hablando en términos retóricos, poemas divinos, cada una un texto en sí misma), las *bejinot* trabajan más como agencias humanas, ya sea psíquicas o lingüísticas. Scholem indica que, en Cordovero, las *Sefirot* "de hecho se convierten en los elementos estructurales de todas las cosas", pero hacen esto sólo a través de sus aspectos, o *bejinot*. Uno podría desde luego llamar a Cordovero el primer estructuralista, un antecesor no re-

conocido de muchos teóricos franceses contemporáneos de las "ciencias humanas".

Para poder ver con exactitud el gran salto dialéctico que Isaac Luria dio a partir de su maestro, Cordovero, es necesario exponer el verdadero corazón oscuro de la Cábala, su visión del problema del mal. Scholem observa correctamente que la filosofía judía no estaba muy interesada en el problema del mal, y parece justo señalar que la tradición talmúdica era también demasiado saludable como para meditar excesivamente acerca del mal. Pero la Cábala se alejó tanto del judaísmo normativo como del neoplatonismo en su obsesiva preocupación por el mal. Para el neoplatonismo, el mal no tiene realidad metafísica, pero el gnosticismo consideraba al mal como la realidad de este mundo, por lo cual, quizás, el gnosticismo subsiste hoy en día bajo una variedad de disfraces, mientras que el neoplatonismo es terreno exclusivo de eruditos. Probablemente es por ello que la Cábala luriánica llegó a dominar el judaísmo popular por muchos siglos, dando a luz primero una serie de falsos mesías y, finalmente, la gloria perdurable de Baal Shem Tov y su Jasidismo.

El libro *Bahir* habla de la *Sefirah Gevurah* o *Din* como de la mano izquierda de Dios y, por tanto, un mal permitido. De aquí surgió la doctrina cabalística que localizó el mal en lo que Freud llamó superego o, en términos cabalísticos, la separación de *Din* hizo emerger la *sitrá ahrah* o "el otro lado", las cualidades siniestras que brotaron de un nombre de Dios pero que después se perdieron.

El *Zohar* asignó a *sitrá ahrah* diez *Sefirot* propias, diez coronas siniestras que representan los sobrantes de los mundos que Dios hizo primero y destruyó después. En una de las grandes imágenes poéticas de la tradición esotérica, Moisés de León comparó el mal con la corteza del árbol

de las *Sefirot*, la *kelipah*. Las criaturas de esta corteza, Samael y su mujer Lilit, o Satanás y la primera entre las brujas, de quienes se hablará más adelante, en el *Zohar* se volvieron antagonistas casi de la talla de Dios. Las *kelipot*, primero concebidas como cortezas, fueron consideradas también como cascos o cáscaras, vasos rotos del mal. Pero incluso en las *kelipot*, según el *Zohar*, se alberga una chispa salvadora de Dios. Esta concepción de que hay chispas en las *kelipot* que pueden ser redimidas, y redimidas por los actos de los hombres mismos y no de Dios, fue el punto de partida de la Cábala luriánica.

VI

El problema del genio original en cada área intelectual, después de una cierta fecha (fecha sobre la cual no coinciden ni siquiera dos personas), se localiza siempre en los principios aparentemente opuestos de la continuidad y la discontinuidad. Sin embargo, la misma palabra cábala significa tradición, y cada maestro de la Cábala ha enfatizado su continuidad más que su discontinuidad respecto a especuladores previos. Luria es extraordinariamente original; en realidad puede haber sido el único visionario en la historia entera de la Cábala cuyas ideas básicas son originales, ya que la tradición entera a partir del *Sefer Yetzirah*, pasando por Cordovero, es finalmente sólo una amalgama, por muy extraña que sea su forma, de neoplatonismo y gnosticismo. Pero Luria tuvo la originalidad de ciertos grandes poetas como Dante, Milton y Blake, aunque, como los relatos importantes de sus visiones no están escritos por él, sino por discípulos rivales y opositores, resulta difícil comparar los poderes de invención de Luria con los de otros creadores.

Antes de Luria, toda la Cábala veía la Creación como un proceso gradual que se movía siempre en una dirección, emanando de Dios a través de las *Sefirot* hasta el hombre, y en el que cada etapa se unía estrechamente a la etapa subsiguiente, sin grandes saltos o retrocesos. En Luria, la Creación es un proceso asombrosamente regresivo, en el que un abismo puede separar una etapa de otra, y en el que la catástrofe es siempre un acontecimiento central. La realidad para Luria es siempre un ritmo triple de contracción, que se rompe y se recupera, un ritmo continuamente presente en el tiempo, incluso cuando en el principio puntuó la eternidad.

Luria nombró a este triple proceso: *tzimtzum*, *shevirah ha-keilim*, *tikun* (la contradicción, el rompimiento-de-los-vasos, la restitución). *Tzimtzum* originalmente parece haber significado "contener la respiración", pero Luria transformó la palabra en una idea de la limitación, del ocultarse a Sí mismo de Dios, o más bien de Su penetrar en Sí mismo. En esta contracción, Dios abre un espacio para la Creación, un no-Dios. El *Zohar* había llamado a este espacio libre *tehiruh* o espacio fundamental. Luria vio el *tzimtzum* como la concentración de Dios en Sí mismo de la *Sefirah Din*, el rigor, pero parte de este poder de juicio riguroso permaneció atrás en el *tehiruh* libre, donde se mezcló con los remanentes de la luz que salía de Dios mismo, llamada por Luria el *reshimuh*. Dentro de la mezcla, a partir de la cual nuestro mundo habría de ser formado, Dios mandó una letra única, la *Yod*, primera letra de Su gran nombre, YHVH, el Tetragrama. Esta *Yod* es el principio activo en la Creación, así como el *reshimuh* es el principio pasivo.

Esta Creación, según Luria, fue hecha de *keilim*, "los vasos", entre los cuales el vaso culminante fue *Adam Kad-*

món, el hombre original. Dos clases de luz habían formado estos vasos, la luz nueva o que está por venir, la cual había acompañado a la *Yod* o palabra de Dios, y la luz que se quedó atrás en el *tehiruh*, después del *tzimtzum*. Esta colisión de luces es un proceso enormemente complejo, para el que no hay espacio en el presente ensayo; pero el elemento crucial en la complejidad es que *Adam Kadmón*, en su calidad de hombre, constituye una especie de guerra perpetua de la luz contra la luz. Esta guerra emana de su cabeza en patrones de *escritura* que devienen vasos nuevos de la Creación, estructuras nuevamente manifiestas de las *Sefirot*. Aunque las tres *Sefirot* superiores se mantuvieron firmes y contuvieron a la luz beligerante, las seis *Sefirot*, de *Hesed* a Yesod, se separaron. Este rompimiento o desparramamiento de los vasos fue provocado por la luz al golpear con toda su fuerza en lo que cabe interpretar como una fuerza de escritura demasiado fuerte, más fuerte de lo que los "textos" de las *Sefirot* inferiores podían soportar. Paradójicamente, el nombre de Dios era demasiado fuerte para sus palabras, y el rompimiento de los vasos se volvió un acto divino de *sustitución*, en el que un patrón original cedió a otro más caótico, que de cualquier modo siguió siendo un patrón, garantía de lo cual fue que el vaso de la décima y última *Sefirah*, *Malkut* o el mundo femenino, se rompiera también, aunque menos marcadamente que los otros vasos.

Aunque algo de la luz en los vasos quebrados regresó inmediatamente a Dios, gran parte cayó con ellos, para formar las *kelipot* o fuerzas del mal en el universo. Pero estas *kelipot* aún tienen patrones o diseños, así como chispas de luz aprisionadas dentro de sí. Luria parece haber creído que toda esta catástrofe surgió por un exceso original de *Din*, una plétora de rigor en Dios mismo, y que es precisa-

mente en la *Sefirah Din* donde el rompimiento comienza. Scholem teoriza que Luria contempló toda la función de la Creación como la catarsis de Dios de Sí mismo, una vasta sublimación en la que Su terrible rigor pudiera encontrar la paz. Esto no es muy distinto de la extraordinaria explicación que da Freud de por qué la gente se enamora: para evitar un ser interior excesivamente lleno. Así como el hombre debe amar, en la visión de Freud, para evitar enfermarse, así el Dios de Luria debe crear, por Su propia salud. Pero Él pudo crear sólo a través de la catástrofe, a juicio de Luria, –opinión otra vez muy parecida a la del discípulo de Freud, Ferenczi, cuyo libro *Thalassa* también adscribe cada acto de creación a una catástrofe necesaria.

Notables como estas dos etapas de la visión de Luria, tanto *tzimtzum* como *shevirah* resultan menos importantes en su doctrina que *tikun*, proceso salvador de restitución y restauración, ya que éste es el trabajo de los hombres, que tiene lugar a través de un complejo medio llamado *partzufim* o "caras", el equivalente luriánico de las *bejinot* de Cordovero. Scholem llama a las *partzufim* "configuraciones" o *Gestalten*, pero, al igual que las *bejinot*, éstas parecen ser a la vez psíquicas y lingüísticas, mecanismos de defensa y tropos retóricos. Como patrones de imágenes, las *partzufim* organizan el mundo quebrado después de que los vasos se han separado y, como principios de organización, sustituyen o toman el lugar de las *Sefirot*. *Keter*, o la corona, es sustituido por el *partzuf* de *arij anpin*, o Dios como "el de la cara larga", esto es, el Dios indulgente o tolerante incluso en la historia posterior a la Caída. *Hojmah* y *Binah*, "padre" y "madre", quedan reemplazados por lo que Freud llamó *Imagos, abah* e *imah*, "padre" y "madre", quienes juntos crearon el cuarto y más importante *partzuf*, llamado *ze'eir anpin*, Dios "el de

la cara corta", o "impaciente", o "no indulgente", quien permanece juzgando a lo largo de la historia. *Ze'eir anpin* sustituye a las seis *Sefirot* inferiores, de *Din* a *Yesod*, las seis que se separaron más abruptamente. Así, *Ze'eir anpin* sustituye también en forma bastante directa a las *bejinot* del maestro de Luria, Cordovero, y, en cierto modo este *partzuf*, en sentido revisionista y creativo, puede ser considerado como el error de interpretación o de comprensión más importante y original respecto a la doctrina de su precursor directo. El último *partzuf* de Luria se llama *nukba deze'eir*, lo femenino del Dios impaciente, y sustituye a *Malkut* o el reino.

Unidos, los *partzufim* forman un nuevo y segundo *Adam Kadmón*, ya que el *tikun* o restauración de la Creación debe ser realizado por los actos religiosos de hombres individuales, de todos los judíos que luchan en el Exilio, y desde luego de todos los hombres y mujeres que luchan en el "exilio" que la existencia humana universal representaba para Luria. La naturaleza de tales actos religiosos de *tikun* es también demasiado compleja para definirla en un espacio tan limitado, pero esencialmente se trata de actos de meditación, actos que levantan las chispas caídas de Dios, y así las liberan de su prisión en las mazmorras de las *kelipot*. Tales actos de meditación son a la vez psíquicos y lingüísticos, pero para Luria también son mágicos, así que entran en la esfera de la Cábala práctica —mundo enigmático que, para concluir, abordará este ensayo.

VII

Como una psicología de la postergación, la Cábala manifiesta muchas prefiguraciones de la doctrina freudiana. Sin embargo, la mayoría de ellas surgen de las concep-

ciones psicológicas del neoplatonismo, y no de la Cábala misma. Así, es neoplatónica la división cabalística del alma en tres partes, en la que el alma inferior es el *nefesh* o ser vital con el que todos hemos nacido; el *ruaj* o *anima* adviene después, a través de un despertar espiritual; pero sólo con el despertar superior nace el alma verdadera, la *neshamah* o *spiritus*. La Cábala luriánica añadió más almas, como para lograr una cartografía psíquica. Pero una concepción verdaderamente más original y más anticipadora de la de Freud, es el *tzelem*, o la imagen divina en cada hombre, propuesta primero en el *Zohar* y posteriormente desarrollada por Luria y sus discípulos. El *tzelem* es una modificación del concepto neoplatónico posterior del cuerpo astral, una especie de entidad cuasimaterial que mantiene unidos a la mente y al cuerpo físico, y que sobrevive a la muerte del cuerpo.

En la Cábala luriánica, el cuerpo astral también cumple la función de determinar una personalidad humana individual, así que la diferencia entre cada uno de nosotros no radica necesariamente en alguna parte del alma, sino en el enigmático conjuntarse del alma y del cuerpo, esto es, en la relación entre nuestra conciencia y nuestro cuerpo. Lo que nos hace individuos, nuestro *tzelem*, es la manera en que nuestro cuerpo particular se siente respecto de nuestra *psique*, o la manera en que esa *psique* se siente acerca del cuerpo al que está ligada. Scholem dice que "sin el *tzelem*, el alma quemaría el cuerpo con su feroz resplandor", y uno puede añadir, a la inversa, que los deseos del cuerpo consumirían el alma, sin el *tzelem*. Es como si Luria dijera, en términos nuestros, que el cuerpo es el inconsciente por lo que respecta al alma, o que el alma es el inconsciente desde el punto de vista del cuerpo.

Sólo había un paso, a partir de la idea del *tzelem*, para

llegar a la versión luriánica de la transmigración de las almas, llamada *guilgul*. Luria parece haber enseñado que había familias de almas, unidas por la raíz de una chispa común. Cada persona puede acoger en ella la chispa de otra alma, de uno de los muertos, a condición de que él y el muerto compartan la misma raíz. Esto lleva a la idea más amplia de una especie de recurrencia eterna, con la diferencia de que *guilgul* puede ser la forma final de *tikun*, en la que el alma caída puede reparar sus faltas. La leyenda del *dibuk* es una versión negativa de la misma idea.

Con la idea del *guilgul*, la Cábala especulativa pasa a la Cábala práctica, un mundo de magia "blanca" que depende enteramente, sin embargo, de la sacralidad de un lenguaje divino. Es muy difícil distinguir la Cábala práctica del cuerpo entero de la magia y superstición judías, de esa extensa acumulación de folklor que una tradición tan larga hace surgir. La Cábala muy tardía o popular también se mezcló con las "ciencias ocultas", en particular la astrología y la alquimia, pero éstas tienen poco que ver con la Cábala propiamente dicha.

Dos áreas de la Cábala práctica parecen más auténticas: la demonología y lo que se llamaba *gematría*, la explicación de las palabras según sus valores numéricos con reglas fijas. La demonología cabalística fue absorbida por los aspectos más bárbaros del Jasidismo, y es ahora conocida por un amplio grupo de lectores, a través de la narrativa de Isaac Bashevis Singer. Tal demonología gira fundamentalmente alrededor de dos figuras: Lilit y Samael. Uno puede asombrarse de que Lilit no se haya convertido en patrona de algunas de las manifestaciones más extremas del movimiento de liberación de la mujer, ya que su carrera legendaria muestra una fuerte contracorriente de

la culpa hacia las mujeres (y miedo de ellas) que aparece en la Cábala.

La Cábala veneró a la *Shejinah* o Presencia divina en la forma de una mujer, una imagen de esplendor-en-el-exilio, y las *Sefirot* están relativamente bien equilibradas entre los lados masculino y femenino. Sin embargo, los textos cabalísticos adquieren una peculiar intensidad cuando se invoca a Lilit. Aunque ella parece haber surgido como un demonio babilonio del viento, se naturalizó completamente en contextos judíos. Una leyenda pre-cabalística sostenía que fue la primera mujer de Adán, y que lo abandonó por la cuestión de la igualdad sexual. La causa más inmediata de la separación fue un problema por las posiciones en el acto sexual, ya que Adán insistía en la posición del misionero y ella en la ascendente. En la Cábala, Lilit fue rebajada, de ser una heroica mujer llena de fuerza, a una estranguladora de niños y musa de la masturbación, que impregnaba de diablillos sin fin a los culpables de autogratificarse. La Cábala, además, la casó con Samael, el principal nombre judío tardío para Satanás, como el Ángel de la muerte. El énfasis obsesivo en la lujuria de Lilit a lo largo de la literatura cabalística, es un indicador obvio de un importante carácter represivo en todas las fantasías gnósticas que habitan la historia completa de la Cábala.

Si Lilit es un reverso gnóstico de la *Shejinah*, una parodia demoniaca del *pathos* cabalístico que intenta exaltar aspectos del Exilio, entonces parece justo decir que las técnicas de la *gematría* eran una especie de parodia de la algunas veces sublime exaltación cabalística del lenguaje de las artes de interpretación: la *gematría* es la libertad interpretativa vuelta loca, en la que se puede hacer decir cualquier cosa a cualquier texto. Su frecuencia era en sí una marca de la desesperación que subyace a gran

parte de la Cábala. Abrir un texto antiguo a los sufrimientos vivenciales de los hombres y mujeres contemporáneos era el motivo nada innoble de gran parte del cabalismo. Finalmente, hay que considerar a la *gematría*, con sus descensos a las numerologías ocultas, como un índice de cuán tremendo fue ese sufrimiento, ya que la presión del dolor casi llegó a destruir una de las más grandes tradiciones de interpretación de la historia de la cultura.

"Misticismo" es una palabra que he evitado en este ensayo, ya que la Cábala parece ser más una tradición mítica e interpretativa que una tradición mística. Había cabalistas extáticos y subtradiciones de intensidades meditativas, de oración conducida de una manera esotérica, pero la Cábala difiere finalmente del misticismo cristiano u oriental, en que es más un modo de especulación intelectual que una manera de unión con Dios. Como los gnósticos, los cabalistas buscaban el *conocimiento* pero, a diferencia de ellos, buscaban el conocimiento en el Libro. Al hacer de la Biblia su centro de atención, la Cábala hizo de sí misma, en sus mejores momentos, una tradición crítica, aunque distinguida por más invención de la que generalmente muestran las tradiciones críticas. En su degeneración, la Cábala ha buscado en vano un poder mágico sobre la naturaleza, pero en su gloria buscó y encontró un poder del espíritu sobre el universo de la muerte.

Harold Bloom

Kafka

(*traducción de Margarita Bojalil*)

En el obituario para su amado, Franz Kafka, Milena Jesenská retrató a un gnóstico moderno, a un escritor cuya visión era el *kénoma*, el vacío cósmico al que hemos sido arrojados:

> Era un ermitaño, un hombre clarividente asustado por la vida... Veía al mundo lleno de demonios invisibles que asaltan y destruyen al hombre indefenso... Todas sus obras describen el terror de misteriosas concepciones erradas y culpas injustificadas en los seres humanos.

Milena, una mujer brillante, valiente y amorosa, puede haber distorsionado de manera sutil los deslices de Kafka, bellamente evasivos, entre la posición judía normativa y la judía gnóstica. Max Brod, al responder a la ahora famosa afirmación de Kafka: "Somos pensamientos nihilistas en la mente de Dios", le explicó a su amigo la concepción gnóstica de que el Demiurgo hizo este mundo pecador y malvado. "No", replicó Kafka, "no creo que seamos un error tan radical de Dios, sino sólo uno de sus malos ratos. Tuvo un mal día". Muy en serio, el fiel Brod preguntó si esto quería decir que hay esperanza fuera de nuestro cos-

mos. Kafka sonrió, y dijo encantadoramente, "mucha esperanza, para Dios, un sinfín de esperanza, pero no para nosotros".

Kafka, a pesar de los autoritarios intentos de Gershom Scholem de reclamarlo para el gnosticismo judío, es más, y a la vez menos, que un gnóstico, como podríamos esperar. *Yaveh* puede ser salvado, y la degradación divina que es fundamental para el gnosticismo no es un elemento en el mundo de Kafka, pero fuimos creados del barro durante uno de los malos ratos de *Yaveh;* quizá fue un caso de dispepsia divina o quizá hacía mal tiempo en el jardín que *Yaveh* había plantado en el Oriente. *Yaveh* es esperanza y nosotros no la tenemos. Somos los grajos o cuervos, los *kafkas,* ya que eso es lo que el nombre significa en checo, cuya imposibilidad es lo que los cielos significan: "Los cuervos sostienen que un único cuervo podría destruir los cielos. Esto es indudable, pero no prueba nada contra los cielos, ya que los cielos significan, simplemente, la imposibilidad de los cuervos".

En el gnosticismo existe un Dios ajeno, totalmente trascendente, y los adeptos, después de dificultades considerables, pueden encontrar el camino de regreso a la presencia y la plenitud. El gnosticismo es por lo tanto una religión de salvación, si bien la más negativa entre tales visiones. La espiritualidad kafkiana no ofrece ninguna esperanza de salvación y, por tanto, no es gnóstica. Pero Milena Jesenská ciertamente estaba en lo correcto al enfatizar el terror kafkiano que es afín al espanto del gnosticismo ante el *kénoma,* el mundo gobernado por los Arcontes. Cuando niega que haya esperanza para nosotros en cualquier lugar, Kafka da el paso imposible más allá del gnosticismo.

En los aforismos a los que Brod dio el equívoco título de "Reflexiones sobre el pecado, el dolor, la esperanza y

el camino verdadero", Kafka escribió: "Lo que se nos ha impuesto es lograr lo negativo; lo positivo nos es dado". Qué tanto conocía Kafka de la Cábala no está claro. Como él escribió una nueva cábala, la cuestión de las fuentes gnósticas judías puede hacerse a un lado. Indudablemente, en virtud de lo que parece una rareza encantadora (aunque yo la consideraría un ejemplo más de la insistencia de Blake en que las formas de adoración se toman de relatos poéticos), nuestra comprensión de la Cábala es kafkiana como quiera que sea, ya que Kafka influyó profundamente en Gershom Scholem, y nadie podrá superar, en las décadas por venir, la poderosa o creativa lectura equívoca (*misreading*) de la Cábala realizada por Scholem. Insisto en este punto para enfatizar su valor de sacudida; leemos la Cábala, a través de Scholem, desde una perspectiva kafkiana, así como leemos la personalidad humana y sus posibilidades miméticas desde las perspectivas de Shakespeare, ya que Freud es esencialmente un mediador entre Shakespeare y nosotros, pero se basa en él a pesar de todo. Una "facticidad" o contingencia kafkiana gobierna ahora nuestra conciencia de todo lo que no sea normativo en la tradición cultural judía.

En sus diarios de 1922, el 16 de enero, Kafka meditó sobre "algo muy similar a un desplome", en el cual era "imposible dormir, imposible permanecer despierto, imposible soportar la vida o, más exactamente, el curso de la vida". Los vasos se le rompían cuando se separaba su mundo interno, demoniaco, de escritor y su vida exterior, "y en realidad se separan, o al menos chocan de una manera atemorizante". Entrada la noche, K. llega al poblado, que está hundido en la nieve. El Castillo está frente a él, pero inclusive la colina en la que está se encuentra velada por la bruma y las tinieblas y no hay una luz visible para

mostrar que el Castillo esté ahí. K. se detiene largo rato en un puente de madera que lleva del camino principal al poblado, y mira no hacia el poblado sino "hacia el ilusorio vacío que se extiende frente a él", donde el Castillo debería estar. Él no sabe lo que siempre se negará a entender, que el vacío es ilusorio en cualquier sentido posible, ya que él efectivamente mira hacia el *kénoma*, que fue el resultado inicial del rompimiento de los vasos, la separación de cada mundo, interior y exterior.

Kafka, al escribir la visión de K., extrae conclusiones sobre el costo de su confirmación, en un pasaje que profetiza a Scholem, pero con una diferencia: Scholem intentó negar combinando el sionismo y la Cábala a su manera. Kafka sabía más, quizá sólo para sí mismo, pero quizá también para otros.

Segundo: Esta búsqueda, originada en medio de los hombres, lo aleja de ellos. La soledad, que en su mayor parte me ha sido impuesta, y que en parte he deseado (pero ¿qué era esto, si no compulsión también?), está ahora perdiendo toda su ambigüedad y se acerca a su desenlace. ¿Hacia dónde lleva? La mayor posibilidad es que pueda llevar a la locura, no hay nada más que decir, la búsqueda pasa directamente a través de mí y me deja frío. O bien puedo, ¿puedo?, arreglármelas para sostenerme de alguna manera y dejarme llevar en la búsqueda desenfrenada. ¿A dónde seré llevado, entonces? "Búsqueda" indudablemente es sólo una metáfora. Yo puedo decir también "asalto a la última frontera terrena, un asalto, más aún, desde abajo, desde la humanidad, y ya que esto es también una metáfora, puedo reemplazarla por la metáfora de un asalto desde arriba, dirigido hacia mí desde arriba".

Toda escritura así es un asalto a las fronteras; si el sionismo no hubiera intervenido, esta escritura podría fácil-

mente haberse convertido en una nueva doctrina secreta, una cábala. Hay atisbos de esto. Aunque por supuesto se requeriría de un genio de una clase inimaginable para llegar de nuevo a las raíces de los siglos antiguos, para crear de nuevo los siglos antiguos sin desperdiciarse por completo, y sólo entonces comenzar a florecer.

Consideremos las tres metáforas de Kafka, que tan sabiamente ha hecho intercambiables. La búsqueda es en pos de ideas, en ese modo de introspección que es la escritura de Kafka. Sin embargo, esta metáfora de la búsqueda es también un penetrante "directamente a través de mí" y una ruptura del yo. En lugar de "búsqueda", Kafka utiliza entonces el asalto de la humanidad desde abajo contra la última frontera terrena. ¿Qué es esa frontera? Debe encontrarse entre nosotros y los cielos. Al escribir, Kafka, el cuervo o el grajo, transgrede la frontera e implícitamente sostiene que podría destruir los cielos. Por medio de otra sustitución, la metáfora cambia a "un asalto desde arriba, dirigido a mí desde arriba", siendo el objetivo simplemente la función significativa de los cielos, que es la de significar la imposibilidad de los kafkas o cuervos. Los cielos asaltan a Kafka *a través de su escritura*: "Toda escritura así es un asalto a las fronteras", y éstas deben ser ahora las propias fronteras de Kafka. Uno piensa en el "concepto de frontera" más complejo de Freud, más complejo incluso que la pulsión: el ego corporal. Los cielos asaltan el ego corporal de Kafka, *pero sólo a través de su propia escritura.* Ciertamente un asalto así no es no–judío y tiene tanto que ver con la tradición judía normativa como con la esotérica.

Sin embargo, según Kafka, su propia escritura, si no fuera por la intervención del sionismo, podría haberse convertido fácilmente en una nueva cábala. ¿Cómo he-

mos de entender esa curiosa afirmación acerca de que el sionismo es como el agente que le impide a Franz Kafka convertirse en otro Isaac Luria? Kafka escribe, oscura e inmodestamente: "Hay atisbos de esto". Aquí, nuestro maestro Gershom Scholem gobierna necesariamente nuestra interpretación. Estos atisbos le pertenecen solamente a Kafka, o quizá a unos pocos elegidos de su círculo inmediato. No pueden dirigirse a la comunidad judía, ni siquiera a su *élite*, porque el sionismo ha tomado el lugar de la Cábala mesiánica, incluyendo, hemos de suponer, a la Cábala herética de Natán de Gaza, el profeta de Sabetai Zevi, y de todos sus seguidores hasta el blasfemo Jacob Frank. La influencia de Kafka sobre Scholem es aquí decisiva, porque Kafka ya ha llegado a la tesis central de Scholem que plantea la relación entre la Cábala de Isaac Luria, el mesianismo de los sabetianos y frankistas y el sionismo político que hizo renacer al estado de Israel.

Kafka procede, del modo más notable, a negar que él posea "un genio de una clase inimaginable", genio que pudiera llegar de nuevo a las raíces del judaísmo arcaico, es de suponerse que del tipo esotérico, o más asombrosamente, "crear los viejos siglos de nuevo", cosa que Scholem repetía afirmando que Kafka lo había hecho. Pero, ¿podemos hablar, como Scholem intentó hacerlo, de la Cábala de F. Kafka? ¿Existe una nueva doctrina secreta en los soberbios relatos y en las extraordinarias parábolas y paradojas, o no habrá desperdiciado Kafka su genio en el acto de la nueva creación de los antiguos siglos judíos? Con seguridad, Kafka se hubiera juzgado de manera dura como alguien completamente desperdiciado, más que como un escritor que "sólo entonces comenzó a florecer".

Kafka murió sólo dos años y medio después de este momento de reflexión, murió, ¡ay!, justo antes de su cua-

dragésimo primer cumpleaños. Sin embargo, como exponente de una nueva cábala probablemente había ido tan lejos como cualquiera hubiera podido. No puede decirse que ninguna Cábala –ya sea la de Moisés de León, Isaac Luria, Moisés Cordovero, Natán de Gaza o Gershom Scholem– sea fácil de interpretar, pero la doctrina secreta de Kafka, si es que existe, es intencionalmente ininterpretable. Mi norma de trabajo al leer a Kafka es observar que hizo todo lo posible por evadir la interpretación, lo cual significa sólo que lo que más necesita y exige interpretación en la escritura de Kafka es su perversamente deliberada evasión de la interpretación. La fórmula a través de la cual Erich Heller se aproxima a esta evasión es: "La ambigüedad nunca ha sido considerada una fuerza elemental; se trata de esto y no de otra cosa en los relatos de Franz Kafka". Quizá, pero la evasividad no es la misma cualidad literaria que la ambigüedad.

La evasividad es propositiva; escribe entre líneas, como diría bellamente Leo Strauss. ¿Qué significa el que alguien en busca de un nuevo Negativo, o mejor quizá, un revisionista de un antiguo Negativo haga de la evasión de cualquier interpretación posible su asunto o tema central? Kafka no duda de la culpa, pero quiere que sea posible para los hombres disfrutar del pecado sin culpa, casi sin culpa, mediante la lectura de Kafka. Disfrutar del pecado casi sin culpa es evadir la interpretación, exactamente en el sentido dominante de la interpretación judía. La tradición judía, ya sea normativa o esotérica, nunca enseña a hacer la pregunta de Nietzsche: "¿Quién es el intérprete y qué poder busca alcanzar sobre el texto?" En su lugar, la tradición judía pregunta "¿Está el intérprete en la línea de aquellos que buscan construir un cerco alrededor de la *Torah* en cada edad?" El poder de evasividad de Kafka no

es un poder sobre su propio texto, y sí levanta un cerco alrededor de la *Torah* en nuestra época. Sin embargo, nadie antes de Kafka construyó ese cerco completamente a partir de la evasividad, ni siquiera Maimónides o Judah Halevi, ni aun Spinoza. Kafka, el más sutil y evasivo de todos los escritores, sigue siendo el más severo y atormentador de los sabios tardíos en lo que respecta a aquello en que habrá de convertirse la tradición cultural judía.

II

El grajo o cuervo o Kafka es también la extraña figura del gran cazador Graco (cuyo nombre en latín también significa cuervo), quien no está vivo sino muerto, pero que flota para siempre, como alguien vivo, en su barca de la muerte. Cuando el puntilloso Burgomaestre de Riva frunce el ceño, y pregunta: "Y, ¿no tiene usted parte en el otro mundo (*das Jenseits*)?", el cazador replica con gran ironía defensiva:

> –Siempre estoy en la gran escalera que conduce a lo alto– contestó el cazador–. En esta escalinata infinitamente amplia, estoy siempre moviéndome hacia arriba, hacia abajo, a derecha e izquierda, siempre. El cazador se volvió mariposa. No se ría.

Nosotros, al igual que el Burgomaestre, no reímos. Siendo un solo cuervo, Graco bastaría para destruir los cielos, pero no llegará allí jamás. Al contrario, los cielos significan su imposibilidad, la ausencia de cuervos o cazadores, y así, ha sido convertido en mariposa, que es todo lo que podemos ser desde la perspectiva de los cielos. Y no se nos puede culpar por ello.

> –Había vivido alegre y alegre morí; alegre arrojé ante mí el morral, la caja y la escopeta, que siempre había llevado con orgullo,

antes de pisar la borda y deslizarme en la mortaja, como una chiquilla en su vestido de novia. Aquí yacía y esperaba, después sucedió la desgracia.
–Triste destino– dijo el alcalde como defendiéndose de una mano levantada. –¿Y usted no habrá tenido alguna culpa?–
–En absoluto– dijo el cazador; –fui cazador. ¿Puede culpárseme por eso? Me apostaron como cazador en la Selva Negra, que todavía entonces albergaba lobos. Yo acechaba, disparaba, acertaba en mi blanco, le quitaba la piel; ¿puede culpárseme por eso? Mi trabajo era bendito. Me llamaban "el gran cazador de la Selva Negra". ¿Tengo alguna culpa?
–No soy yo el más indicado para decirlo– dijo el alcalde, –pero no me parece que tenga ninguna culpa. ¿Pero quién es culpable entonces?–
–El barquero– dijo el cazador. –Nadie leerá lo que escribió aquí, nadie vendrá a ayudarme; y si fuera un deber ayudarme, entonces todas las puertas de todas las casas permanecerían cerradas, todas las ventanas cerradas, todos se meterían en las camas cubiertos con las mantas hasta la cabeza, toda la tierra se convertiría en una oscura posada. Nadie sabe de mí y, aun cuando alguien supiera, no sabría mi paradero, y si supiera el paradero, no sabría cómo retenerme allí, cómo ayudarme. La idea de quererme ayudar es una enfermedad y debe guardarse cama para curarse de ella–.

Cuán admirable es Graco, aun si se le compara con los héroes homéricos; ellos saben o creen saber que estar vivo, aun miserablemente, es preferible a ser el más destacado de entre los muertos. Pero Graco deseaba solamente ser él mismo, contento de ser cazador cuando estaba vivo, gozoso de ser un cadáver cuando estuviera muerto. "Me deslicé en mi sudario como una chiquilla en su vestido de novia". Mientras todo sucedió en buen orden, Graco estaba más que satisfecho. La culpa debe ser del barquero, y puede no ser más que mera incompetencia. Ya muerto, pero aún consciente, a Graco ya no se le puede ayudar.

"La idea de quererme ayudar es una enfermedad y debe guardarse cama para curarse de ella".

Con la notable imagen de la tierra entera que se cierra como una oscura posada, todos con las cabezas cubiertas con las mantas, Graco emite el juicio: "y en ello hay sentido". Tiene sentido sólo porque en el mundo de Kafka, como en el de Freud, o en el de Scholem o en cualquier mundo profundamente hormado por la memoria judía, todo, necesariamente, tiene sentido, un sentido total, aun cuando Kafka se niega a ayudar al lector a acercarse a él o a aprehenderlo.

Pero, ¿qué clase de mundo es ese en que hay sentido en todo, donde todo parece exigir interpretación? Sólo puede tener sentido todo, como J. H. Van den Berg escribió una vez en contra de la teoría de la represión de Freud, cuando todo se encuentra en el pasado y no puede haber nunca más nada completamente nuevo. Éste es ciertamente el mundo de los grandes rabinos normativos del segundo siglo de la Era común, y en consecuencia ha sido el mundo de la mayoría de los judíos desde entonces. La *Torah* ha sido dada, ha surgido el *Talmud* para complementarla e interpretarla, otras interpretaciones en la línea de la tradición se forjan de nuevo en cada generación, pero los límites de la Creación y la Revelación están fijos en la memoria judía. Todo tiene sentido porque todo el sentido está ya presente en la Biblia hebrea, que por definición debe ser totalmente inteligible, aun si su inteligibilidad más plena no brillará hasta que llegue el Mesías.

Graco, cazador y grajo, es Kafka, perseguidor de ideas y grajo, y el interminable, desesperanzado viaje de Graco es el paso de Kafka a través, sólo en parte, de un lenguaje que no es el suyo, y en gran medida de una vida que no es muy suya. A principios de 1917, Kafka estaba estudiando el he-

breo intensivamente cuando escribió "El cazador Graco", y creo que podemos considerar los viajes del muerto pero siempre insepulto Graco como una metáfora del estudio diferido de Kafka de su lenguaje ancestral. En la primavera de 1923 seguía estudiando hebreo, con la tuberculosis ya muy avanzada, y casi hasta el final anheló llegar a Sión, soñando con recuperar su salud y establecer firmemente su identidad al viajar a Palestina. Como Graco, experimentó la muerte en vida aunque, a diferencia de Graco, logró la liberación de la muerte total.

"El cazador Graco" como relato o parábola extendida, no es la narrativa de un Judío Errante o de un Holandés Volador, porque la metáfora de Kafka para su escritura no es tanto un errar o incluso un oscilar, como una repetición laberíntica, que construye madrigueras. Su escritura es una repetición, no de sí misma, sino de una interpretación esotérica judía de la *Torah* que Kafka mismo escasamente conoce o inclusive necesita conocer. Lo que esta interpretación le dice a Kafka es que no hay una *Torah* escrita sino sólo una oral. Sin embargo, Kafka no tiene quien le diga qué es esta *Torah* oral. Por tanto sustituye con su propia escritura esta *Torah* oral que no le ha sido dada a conocer. Está precisamente en la posición del cazador Graco, quien concluye diciendo "Estoy aquí, no sé más; no puedo hacer otra cosa. Mi barca carece de timón, viaja con el viento que sopla en las regiones inferiores de la muerte".

III

¿Qué es el *Talmud* sino un mensaje desde la distancia?, escribía Kafka a Robert Klopstock, el 19 de diciembre de 1923. ¿Qué era toda la tradición judía para Kafka, sino

un mensaje desde una distancia interminable? Esto es seguramente parte del significado de la famosa parábola "Un mensaje imperial", que concluye con usted, el lector, sentado en su ventana cuando cae la noche y soñando la parábola; que Dios, en su acto de morir, le ha mandado a usted un mensaje individual. Heinz Politzer leía esto como una parábola nietzschiana, y así cayó en la trampa puesta por la evasividad kafkiana:

> El mensaje imperial, que describe el destino de la parábola en una época desprovista de verdades metafísicas, se ha convertido en la fantasía subjetiva de un soñador que está sentado ante una ventana con vista a un mundo que oscurece. La única información real que contiene este relato es la noticia de la muerte del emperador. Kafka retomó esta noticia de Nietzsche.

No, porque aunque uno sueñe la parábola, la parábola conlleva una verdad. En efecto, el *Talmud* existe, es verdaderamente un mensaje imperial desde la distancia. La distancia es demasiado grande, no puede alcanzarnós; hay esperanza, pero no para nosotros. Tampoco es tan evidente que Dios haya muerto. Siempre está muriendo; sin embargo, murmura siempre un mensaje al oído del ángel. Se nos dice que "nadie podría abrirse paso a través de ella, y menos aun con el mensaje de un muerto", pero el emperador en realidad no muere en el texto de la parábola.

La distancia es parte de la concepción crucial de Kafka de lo Negativo, que es, no un Negativo hegeliano o heideggeriano, sino algo muy cercano a la Negación de Freud y también a la concepción imaginista de lo Negativo de los cabalistas de Scholem. Pero quiero posponer esta versión judía de Kafka para más tarde. "El cazador Graco" es un texto extraordinario, pero no es del todo característico de Kafka, en su expresión más sublime, más fuerte o más extraña.

Cuando es más él mismo, Kafka tiene una invención y originalidad que iguala a la de Dante, y en verdad pone en tela de juicio el lugar de Proust o de Joyce como el autor occidental dominante de nuestro siglo, dejando aparte a Freud, ya que Freud ostensiblemente es ciencia y no narrativa o creación de mitos, aunque si usted lo cree, entonces puede estar convencido de lo que sea. Las fábulas de animales de Kafka son justamente célebres, pero su ser fabulístico más notable no es ni animal ni humano, sino el pequeño Odradek, en el curioso retrato, de menos de página y media, "Preocupaciones de un jefe de familia". El jefe de familia narra estos cinco párrafos, cada uno una canción dialéctica en sí, comenzando con el que se ocupa del significado del nombre.

> Algunos dicen que la palabra *Odradek* es de origen eslovaco, y de acuerdo con esto tratan de explicar su etimología. Otros, en cambio, creen que es de origen alemán y sólo tiene influencia eslovaca. La imprecisión de ambas interpretaciones permite suponer, sin error, que ninguna de las dos es verdadera, sobre todo porque ninguna de las dos nos revela que esta palabra tenga algún sentido.

Esta evasividad fue superada por el erudito Wilhelm Emrich, quien buscó los orígenes del nombre de Odradek hasta llegar a la palabra checa *Odraditi*, que quiere decir disuadir a cualquiera de hacer cualquier cosa. Como el invitado dudoso de Edward Gorey, Odradek no ha sido invitado, sin embargo no se va, ya que implícitamente lo disuade a usted de tomar medidas acerca de su presencia, o más bien algo de su misma naturaleza misteriosa le aconseja dejarlo en paz.

> Naturalmente, nadie haría estos estudios si no existiera en realidad un ser que se llama Odradek. A primera vista se asemeja

a un carretel de hilo, plano y en forma de estrella, y en efecto, también parece que tuviera hilos enrollados; por supuesto, sólo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no sólo anudados, sino también entrelazados. Pero no es sólo un carretel, porque en medio de la estrella emerge un travesaño pequeño, y sobre éste, en ángulo recto, se inserta otro. Con ayuda de esta última barrita, de un lado, y de uno de los rayos de las estrellas del otro, el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas.

¿Es Odradek una "cosa", como el confundido jefe de familia comienza por llamarle, o no será una criatura parecida a un niño, un espíritu a gusto en el mundo de los niños? Claramente Odradek fue hecho por un niño ingenioso y con sentido del humor, un poco en el ánimo de la creación de Adán a partir de la húmeda arcilla roja, por el *Yaveh* del escritor J. Es difícil no leer la creación de Odradek como una parodia deliberada, cuando se nos dice que "el conjunto puede sostenerse como sobre dos patas", y otra vez cuando se aventura la sugerencia de que Odradek, como Adán, "tuvo en otro tiempo alguna especie de forma inteligible, y ahora está rota". Si Odradek ha caído, aún es bastante garboso, y no permite "un estudio más minucioso, porque es extraordinariamente ágil y no se lo puede apresar", al igual que el relato en el que aparece. Odradek no sólo le aconseja a usted abstenerse de tomar medidas acerca de él, sino que en cierto sentido es aun otra figura por medio de la cual Kafka le aconseja a usted no interpretar a Kafka.

Uno de los más adorables momentos en todo Kafka llega cuando usted, el jefe de familia, se encuentra a Odradek recargado directamente debajo de usted contra el barandal. Quiere usted hablarle, como le hablaría a un niño, y se lleva una sorpresa:

–Bueno, ¿cómo te llamas?
–Odradek– dice él.
–¿Y dónde vives?
–Domicilio desconocido-dice, y ríe; claro que es la risa de alguien que no tiene pulmones. Suena más o menos como el susurro de las hojas caídas.

"El 'Yo' es otro", escribió Rimbaud una vez, y añadió: "Tanto peor para la madera que descubre ser un violín". Tanto peor para la madera que descubre ser Odradek. Se ríe de ser un vagabundo, aun si lo es sólo según la definición burguesa de no tener "residencia fija", pero la risa, al no ser humana, es extraña. Y así empuja al jefe de familia a una extraña reflexión que puede ser una parodia kafkiana de la pulsión de muerte en Freud más allá del principio del placer:

Ociosamente me pregunto qué será de él. ¿Será posible que se muera? Todo lo que se muere tiene que haber tenido alguna especie de intención, alguna especie de actividad, que lo haya gastado, pero esto no puede decirse de Odradek. ¿Será posible entonces que siga rodando por las escaleras y arrastrando pedazos de hilo ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? Evidentemente no hace mal a nadie; pero la sospecha de que pueda sobrevivirme me resulta casi dolorosa.

La meta de la vida, dice Freud, es la muerte, el regreso de lo orgánico a lo inorgánico, supuestamente nuestro anterior estado de ser. Nuestra actividad se desgasta y así morimos porque, en cierto sentido extraño, deseamos morir. Pero Odradek, inofensivo y encantador, es la creción de un niño, sin meta y, así, no sujeto a la pulsión de la muerte. Odradek es inmortal, el ser demoniaco, y representa también un regreso freudiano de lo reprimido, de algo reprimido en el *paterfamilias*, algo de lo que el jefe

de familia está en perpetua huída. El pequeño Odradek es precisamente lo que Freud llama un regreso cognitivo de lo reprimido, mientras que se mantiene una represión afectiva completa. El jefe de familia introyecta a Odradek intèlectualmente, pero lo proyecta por completo afectivamente. Se puede entender mejor a Odradek, sugiero ahora, como la sinécdoque de Kafka para *Verneinung*; la versión de Kafka de la Negación judía, (no del todo no-freudiana) que espero bosquejar a continuación.

IV

¿Por qué tiene Kafka una autoridad espiritual tan especial? Quizá deberíamos replantear la pregunta. ¿Qué clase de autoridad espiritual tiene Kafka para nosotros, o por qué tendemos o nos sentimos obligados a leerlo como alguien que tiene tal autoridad? ¿Por qué invocar la cuestión de la autoridad, para empezar? La autoridad literaria, como quiera que la definamos, no tiene una relación necesaria con la autoridad espiritual, y en todo caso hablar de una autoridad espiritual en la escritura judía ha sido siempre hablar de un modo bastante dudoso. La autoridad no es un concepto judío, sino romano, y por lo tanto tiene un perfecto sentido contemporáneo en el contexto de la Iglesia Católica Romana, pero poco sentido en asuntos judíos, a pesar de lo siniestro de la política israelí y de las fláccidas piedades de las nostalgias judías americanas. No hay autoridad sin jerarquía y tampoco la jerarquía es un concepto muy judío. No queremos que los rabinos ni nadie más nos diga qué o quién es o no es judío. Las máscaras de lo normativo ocultan no sólo el eclecticismo del judaísmo y de la cultura judía, sino también la naturaleza del mismo *Yaveh* del escritor J. Es absurdo

pensar en *Yaveh* como alguien que tiene mera autoridad. No es un diosecillo romano que acrecienta las actividades humanas, ni un dios homérico que constituye un público para el heroísmo humano.

Yaveh no es ni un fundador ni un espectador, aunque a veces puede ser tomado erróneamente por cualquiera de los dos o los dos. Su tropo esencial es la paternidad más que la fundación, y sus intervenciones son las de quien establece un pacto más que las de un espectador. No se puede cimentar una autoridad en Él porque su benignidad se manifiesta no a través del incremento, sino a través de la Creación. No escribe, habla, y es escuchado en el tiempo, y lo que continúa creando al hablar es el *olam*, el tiempo sin límites, que es más que un mero incremento. Puede provenir de la autoridad, más que de cualquier otra cosa, pero más vida es la bendición misma, y les llega, más allá de la autoridad, a Abraham, a Jacob y a David. Como *Yaveh*, ninguno de ellos tiene mera autoridad. Sin embargo, Kafka ciertamente sí tiene autoridad literaria y, en una forma algo complicada, su autoridad literaria es ahora espiritual también, particularmente en contextos judíos. No creo que esto sea un fenómeno post-holocausto, aunque el gnosticismo judío, oximorónico como puede o no serlo, ciertamente a muchos nos parece apropiado para nuestros tiempos. De cualquier modo, no creo que el gnosticismo literario sea un fenómeno determinado por el tiempo. *El castillo* de Kafka, como ha argüido Erich Heller, es claramente más gnóstico que normativo en su temperamento espiritual, pero entonces también lo es el *Macbeth* de Shakespeare, y *The Four Zoas* de Blake y el *Sartor Resartus* de Carlyle. Intuimos un elemento judío en el aparente gnosticismo de Kafka, incluso si estamos menos preparados de lo que estaba Scholem para

llamarlo una nueva cábala. En sus diarios de 1922, Kafka insinuó sutilmente que inclusive su unión con lo Negativo era dialéctica:

> Lo negativo por sí sólo, por muy fuerte que sea, no puede bastar, como creo que puede hacerlo en mis momentos más infelices. Porque si yo he dado el más pequeño paso hacia arriba, ganado cualquier clase de seguridad para mí mismo, aunque sea la más dudosa, me estiro, entonces, sobre mi paso y espero, no a que lo Negativo suba hasta mí, desde luego, sino a que me baje arrastrando de ella. Por lo tanto es un instinto defensivo en mí que no tolerará el que yo tenga el más mínimo grado de bienestar perdurable, y que destruye la cama matrimonial, por ejemplo, aun antes de que haya sido preparada.

¿Qué es lo Negativo kafkiano, ya sea en este pasaje o en otra parte? Comencemos por deshacernos de la concepción francesa de que hay algo hegeliano en él, no más de lo que hay de hegeliano acerca del *Verneinung* freudiano. Lo Negativo de Kafka, a diferencia de Freud, desciende incómoda y remotamente de una de las más negativas y antiguas teologías, el gnosticismo; y, sin embargo, Kafka, a pesar de sus anhelos de trascendencia, se une a Freud en aceptar la autoridad definitiva del hecho. Lo dado no sufre destrucción en Kafka ni en Freud, y esto dado es esencialmente la forma en que son las cosas para todos y para los judíos en particular. Si el hecho es supremo, entonces la mediación de lo Negativo hegeliano deviene un absurdo, y ningún uso destructivo de semejante Negativo es posible, lo que es decir que Heidegger se vuelve imposible y Derrida, que es una poderosa lectura equívoca (*misreading*) de Heidegger, se vuelve más bien innecesario. Lo Negativo kafkiano, de la manera más simple, es su judaísmo, es decir, la forma espiritual del judaísmo autoconsciente de Kafka, como está ejemplificada en este

extraordinario aforismo: "Lo que se nos ha impuesto es lograr lo negativo, lo positivo nos es dado". Lo positivo aquí es la Ley o el judaísmo normativo; lo negativo no es tanto la nueva Cábala de Kafka, como aquello que aún se nos ha impuesto, el judaísmo de lo Negativo, del futuro en el sentido de que siempre corre hacia nosotros.

Su mejor biógrafo hasta la fecha, Ernst Pawel, subraya la conciencia que tenía Kafka de "su identidad como judío, no en lo religioso, sino en el sentido nacional". Sin embargo, Kafka no fue un sionista, y quizá no anheló tanto Sión como un lenguaje judío, fuera yidish o hebreo. No podía ver que su asombrosa pureza estilística en alemán era precisamente su manera de no revelar su propia identidad como judío. En su fase final, Kafka pensó ir a Jerusalén, e intensificó otra vez el estudio del hebreo. Si hubiera vivido, probablemente habría ido a Sión, habría perfeccionado un hebreo vernáculo y nos habría dado la perplejidad de las parábolas y relatos kafkianos en la lengua del escritor J y de Judah Halevi.

V

Lo que exige la interpretación en Kafka es su negación a ser interpretado, su evasividad incluso en el reino de su propio Negativo. Dos de sus realizaciones más bellamente enigmáticas, ambas tardías, son la parábola "La cuestión de nuestras leyes" y el relato o testamento "Josefina la cantante y el pueblo de los ratones". Cada uno permite el regreso cognitivo de una memoria cultural judía, mientras que rechaza la identificación afectiva que haría de cualquiera de los dos una parábola o relato específicamente judío, ya fuera por identificación histórica o con-

temporánea. "La cuestión de nuestras leyes" está planteado como un problema en los primeros párrafos de la parábola.

> Por lo general nuestras leyes no son conocidas, sino que constituyen un secreto del pequeño grupo aristocrático que nos gobierna. Aunque estamos convencidos de que estas antiguas leyes se cumplen con exactitud, resulta en extremo mortificante el verse regido por leyes desconocidas para uno. No pienso aquí en las diversas posibilidades de interpretación ni en las desventajas de que sólo algunas personas, y no todo el pueblo, puedan participar de su interpretación. Acaso esas desventajas no sean muy grandes. Las leyes son tan antiguas que los siglos han contribuido a su interpretación, pero las licencias posibles sobre la interpretación, aun cuando subsistan todavía, son muy restringidas. Por lo demás, la nobleza no tiene evidentemente ningún motivo para dejarse influir en la interpretación por un interés personal en perjudicarnos, ya que las leyes fueron establecidas desde sus orígenes por ellas mismas; lo cual se halla fuera de la ley, que, precisamente por eso, parece haberse puesto de manera exclusiva en sus manos. Esto, naturalmente, encierra una sabiduría –quién duda de la sabiduría de las antiguas leyes–, pero al propio tiempo nos resulta mortificante, lo cual es probable que sea inevitable.*

En el judaísmo, la Ley es precisamente lo que es conocido por todos, proclamado y enseñado por los sabios normativos. La Cábala era una doctrina secreta, pero era cada vez más respetada no por los rabinos normativos, sino por los sectarios gnósticos, sabetianos y frankistas, todos ellos descendientes ideológicamente de Natán de Gaza, el profeta de Sabetai Zevi. Kafka retuerce otra vez

*La traducción de los relatos "El cazador Graco", "Un mensaje imperial", "Preocupaciones de un jefe de familia", "La cuestión de nuestras leyes", "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones" está tomada de Kafka, Franz. *Obras Completas.* (Editorial Teorema S.A., Barcelona, 1983; Visión Libros, traducción de Jordi Rottner, A. Laurent.)

la relación entre judaísmo normativo y esotérico haciendo una representación sinecdóquica imposible. No son los rabinos o sabios normativos los que están por encima de la *Torah*, sino los *minim*, los heréticos, desde Elisha Ben Abuyah hasta Jacob Frank, y, en cierto sentido, Gershom Scholem también. Para estos gnósticos judíos, como insinúa la parábola, "la Ley es lo que hacen los nobles". Una definición tan radical nos dice que "la tradición está muy lejos de haberse completado" y que, por lo tanto, es necesaria una clase de expectación mesiánica.

> Lo confuso de esta visión a los ojos del presente, sólo está iluminado por la fe de que habrá de venir el tiempo en que la tradición y su investigación consiguiente resurgirán en cierto modo para poner punto final, que todo será puesto en claro, que la ley sólo pertenecerá al pueblo y la nobleza habrá desaparecido.

Si en este punto la parábola fuera traducida en términos del cristianismo temprano, entonces la "nobleza" serían los fariseos, y la "gente" serían los creyentes cristianos. Pero Kafka gira rápidamente para impedir tal traducción: "Esto no lo ha dicho nadie, en modo alguno, con odio hacia la nobleza. Antes bien, debemos odiarnos a nosotros mismos, por no ser dignos aún de tener ley".

Aquí, "nosotros" no puede ser ni cristianos ni judíos. ¿Quiénes son entonces los que "debemos odiarnos a nosotros mismos por no ser dignos aún de tener ley"? Parecerían ser los cuervos o grajos otra vez, un Kafka o un Cazador Graco, errando en un estado quizá vulnerable al auto-odio o a la autodesconfianza, esperando una *Torah* que no será revelada. Audazmente, Kafka concluye entonces con una abierta paradoja.

> En verdad, esto sólo puede ser expresado con una especie de contradicción: un partido que repudiara no sólo toda creencia

> en las leyes, sino también a la nobleza, tendría inmediatamente a todo el pueblo a su lado, pero un partido semejante no puede surgir, pues nadie osa repudiar a la nobleza. Vivimos en el filo de esta navaja. Un escritor lo resumió una vez de la siguente manera: la única ley, visible y exenta de duda que nos ha sido impuesta, es la nobleza, ¿y de esta única ley habríamos de privarnos nosotros mismos?

¿Por qué nadie osaría repudiar a la nobleza, ya sea que la leamos como fariseos normativos, heresiarcas gnósticos judíos, o lo que sea? Aunque nos han sido impuestos, los sabios o los *minim* son la única prueba visible que tenemos de la ley. ¿Quiénes somos entonces? ¿Cómo debe ser respondida la última pregunta, ya sea abierta o retórica, de la parábola? ¿Debemos nosotros mismos privarnos de esta única ley? La respuesta de Blake en *The Marriage of Heaven and Hell* fue: "Una misma ley para el león y el buey es opresión". Pero ¿qué es una ley para los cuervos? Kafka no quiere decirnos si es opresión o no.

Josefina la cantante también es un cuervo o Kafka, más que un ratón, y el pueblo puede ser interpretado como una nación entera de grajos. El espíritu de lo Negativo, dominante aunque incómodo en "La cuestión de nuestras leyes", se suelta con una libertad terrible en el relato testamentario de Kafka. Es decir, en la parábola, las leyes no podían ser la *Torah*, aunque esta analogía era posible. Pero en el relato de Josefina, el pueblo de los ratones simultáneamente es y no es la gente judía, y F. Kafka es y no es su extraño cantante. Cognoscitivamente, las identificaciones son posibles, como si regresaran del olvido, pero afectivamente no lo son con seguridad, a menos que podamos suponer que los aspectos cruciales que constituyen las identificaciones han sido olvidados a propósito, si no conscientemente. El silbar de Josefina es la historia de Kafka,

y sin embargo el relato de Kafka difícilmente puede ser el silbar de Josefina.

¿Puede haber un modo de negación ni consciente ni inconsciente, ni hegeliano ni freudiano? El genio de Kafka proporciona uno, que revela muchos tonos entre la conciencia y la obra de la represión, muchas demarcaciones mucho más fantasmales de las que podríamos haber imaginado sin él. Quizá la más fantasmal llega al final del cuento:

> En tanto, el camino de Josefina declina. Pronto llegará el momento en que su último chillido se apague para siempre. Ella es apenas un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo, que superará su pérdida. Para nosotros no será fácil; ¿cómo haremos para reunirnos en completo silencio? En realidad, ¿no eran nuestras reuniones también silenciosas cuando estaba Josefina? ¿Era, después de todo, su chillido notoriamente más fuerte y más vivo que lo que será en el recuerdo? ¿Era acaso en vida de Josefina algo más que un simple recuerdo? ¿No habrá sido quizá porque en algún sentido era inmortal, por lo que la sabiduría del pueblo apreció tanto el canto de Josefina? Quizá nosotros no perdamos demasiado, después de todo; mientras tanto, Josefina, libre ya de los afanes terrenales, que según ella están sin embargo destinados a los elegidos, se aleja casi jubilosamente en medio de la multitud innumerable de héroes de nuestro pueblo, para entrar muy pronto, como todos sus hermanos, ya que desdeñamos la historia, en la exaltada redención del olvido.

"Yo soy una Memoria rediviva", escribió Kafka en los diarios. Lo quisiera o no, era la memoria judía rediviva. "¿Era acaso en vida de Josefina algo más que un simple recuerdo?" pregunta Kafka, que sabía que él también era inmortal. Los judíos no son historiadores, en cierto sentido, porque la memoria judía, como lo ha demostrado Yosef Yerushalmi, es un modo normativo y no histórico.

Si Kafka hubiera podido orar, habría orado para elevarse a las alturas de la redención y ser olvidado como la mayoría de sus hermanos y hermanas. Pero su oración no habría sido escuchada. Cuando pensamos en *el* escritor católico, pensamos en Dante, quien de cualquier modo tuvo la audacia de consagrar a su Beatriz en la jerarquía del Paraíso. Si pensamos en *el* escritor protestante, pensamos en Milton, un partido o secta de uno solo, que creyó que el alma era mortal y sería resucitada sólo en conjunción con el cuerpo. Pensemos en *el* escritor judío, y debemos pensar en Kafka, quién evadió su propia audacia y no creyó en nada y confió sólo en el pacto de ser un escritor.

Acta poetica, primavera-otoño 1989,
editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas,
siendo jefe del departamento de publicaciones
Bulmaro Reyes Coria,
se terminó de imprimir en los talleres de
Impresos Chávez, el día 30 de abril de 1990.
La edición, compuesta en tipo Computer Modern
12/14.4, 11/13, 10/12, 9/11 y 8/10,
estuvo al cuidado de Patricia Villaseñor, Esther Cohen
y Dolores González Casanova, y consta de
1000 ejemplares.